Майя
Плисецкая
Адская искра
ДОСТОЯНИЕ РЕСПУБЛИКИ

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Перед вами биография Майи Плисецкой, женщины удивительной, неповторимой судьбы, ставшей одним из символов XX века. Символом смелости, стойкости и стремления к свободе. Она проявила себя как блестящая танцовщица — исполнительница классических партий, затем — одной из первых в Советском Союзе стала танцевать балеты модерн, снималась в кино, работала моделью и даже манекенщицей.

Вот уже более полувека она является музой и женой одного из самых талантливых композиторов современности — Родиона Щедрина. Ее творчеством вдохновлялся модельер Пьер Карден, ей посвящал стихи поэт Андрей Вознесенский, назвавший балерину «адской искрой»; балетмейстер Морис Бежар именовал ее «гением метаморфоз»; художник Марк Шагал зарисовывал балетные позы Плисецкой, чтобы позже использовать ее дикую грацию для создания шедевра.

- Мария Баганова
  - Пролог
  - Глава 1
  - Глава 2
  - Глава 3
  - Глава 4
  - Глава 5
  - Глава 6
  - Глава 7
  - Глава 8
  - Глава 9
  - Глава 10
  - Глава 11
  - Глава 12
  - Глава 13
  - Глава 14
  - Эпилог

Мария Баганова
Майя Плисецкая

Пролог

«Не смиряйтесь, до самого края не смиряйтесь. Даже тоталитарные режимы отступали, случалось, перед одержимостью, убежденностью, настырностью. Мои победы только на том и держались», — написала однажды Майя Плисецкая.

Эта прекрасная женщина, яркая звезда, удивительно талантливый и разносторонний человек стала одним из символов XX века. Символом смелости, стойкости и стремления к свободе. Она проявила себя как блестящая танцовщица — исполнительница классических партий, затем — одной из первых в Советском Союзе стала танцевать балеты модерн; и, словно не удовлетворяясь достигнутым успехом, сама стала балетмейстером. Но и этого мало — Майя Михайловна снималась в кино, работала моделью и даже манекенщицей. Вот уже более полувека она является музой и женой одного из самых талантливых композиторов современности — Родиона Щедрина. Ее творчеством вдохновлялся знаменитый французский модельер Пьер Карден, считавший Майю эталоном женской красоты; ей посвящал стихи поэт Андрей Вознесенский, назвавший балерину «адской искрой»; балетмейстер Морис Бежар именовал ее «гением метаморфоз»; великий художник Марк Шагал зарисовывал балетные позы Плисецкой, чтобы позже использовать ее дикую грацию для создания шедевра, — а завистливые и куда менее талантливые соперницы шипели вслед «змея!», бюрократы-чинуши считали ее выскочкой, хулиганкой. Да она такой всегда и была! Гордой, вольной, не укладывающейся в привычные рамки, прямой и бескомпромиссной, смелой, сильной, эпатирующей…

Она достигла многого, пройдя через великие испытания, и всегда, всю свою жизнь несла людям красоту. Можно с уверенностью сказать, что без Майи Плисецкой XX век был бы другим — более пресным, серым, скучным, плоским, менее выразительным, лишенным толики небесного света и ярких красок.

Глава 1
Короткое детство

Майя родилась в благополучной советской семье. Отец, Михаил Эммануилович, был довольно высокопоставленным советским чиновником, а мать, Рахиль Михайловна, актрисой немого кино. Жила семья на Сретенке, двадцать три, квартира три, на третьем, последнем этаже.

Квартира изначально принадлежала деду балерины — зубному врачу Михаилу Борисовичу Мессереру, приехавшему в Москву из Вильно. В квартире было восемь комнат — в ряд, с окнами, смотрящими на Рождественский бульвар. Их двери выходили в узкий коридор, упиравшийся в пропахшую снедью кухню с единственным окном — во двор. Почти все комнаты были распределены между членами одной большой семьи — Мессереров, лишь в самой последней обитал чужой, не член семьи, скрипач.

Рыжеволосая Майя росла своевольным, избалованным ребенком. Могла вдруг начать буянить, потому что «бзик нашел», могла топнуть ножкой, настаивая на своем. Из педагогических соображений Майю отдали в детский сад, но все в этой малышке противилось «общественной жизни». и при первой возможности Майя убежала — просто ушла, не спросившись, когда вся группа гуляла. Путь к дому занял часа полтора. Когда Майя появилась на пороге, в восьмикомнатной квартире царила паника: из сада позвонили с сообщением, что ребенок пропал. Воспитатели сбились с ног, заявили в милицию. Майя получила заслуженную взбучку, но больше ее в садик не водили.

В пятилетнем возрасте девочка впервые попала в театр. Больше всего Майю поразила какая-то драматическая сцена, в которой героиня в длинном черном облегающем платье стояла в луче света и принимала какое-то важное для себя решение. Потом Майя неделю играла в театр, изображая всех действующих лиц той пьесы, а особенно — стройную героиню.

В семье девочку баловали и любили. Многочисленные дяди и тети потворствовали ее шалостям и закармливали молочной лапшой, «чтоб выросла крепкой». Тут они переборщили: много лет спустя на вопросы журналистов, что она ненавидит больше всего в жизни, Майя Михайловна неизменно отвечала: лапшу! Но именно родственники со стороны матери и определили выбор профессии для подрастающей Майи! Ведь та семья была интеллигентной, театральной, творческой.

Майин дядя Асаф Мессерер начал заниматься балетом с пятнадцати лет — а это очень поздно. Впервые посетив Большой театр, он вдруг сказал родным: «Я тоже так могу!» — и все, больше никто не мог его переубедить. И оказалось, что его природные данные действительно идеальны для балета. Асаф поступил сначала в студию Михаила Мордкина — партнера легендарной Анны Павловой, затем — в Московское хореографическое училище, по окончании которого был зачислен в труппу Большого театра.

Он станцевал практически все ведущие сольные партии классических русских, зарубежных и советских балетов и был удостоен Сталинской премии. Потом начал выступать как балетмейстер. Майя Михайловна своим дядей восхищалась: «Он, конечно, с балетного Олимпа. Танцевал замечательно. От него воистину начался отсчет многих технических трюков, да и виртуозный стиль сольного мужского классического танца. Превосходный педагог. Класс его лечит ноги. Почти всю свою сознательную балетную жизнь каждым утром я торопилась в его класс. У него занимались Уланова, Васильев, Максимова.»

Обе супруги Асафа тоже были из театрального племени: первая жена — Анель Судакевич — актриса и художница; вторая — Ирина Тихомирнова — балерина.

Лауреатом Сталинской премии, орденоносцем была и Майина тетя — Суламифь Мессерер — солистка балета, Большого театра, обладавшая виртуозной техникой и темпераментом. Кроме балета она занималась еще и плаванием. В 1928 году на Всесоюзной спартакиаде, которая одновременно была и чемпионатом СССР по плаванию, Суламифь стала двукратной чемпионкой. А вот в старости, в восьмидесятые, Суламифь эмигрировала в Англию и преподавала в театре «Ковент-Гарден», удостоившись ордена «За заслуги перед искусством танца». Она была возведена королевой Британии Елизаветой в рыцарское достоинство.

Еще один дядя — он взял псевдоним Азарий Азарин — работал художественным руководителем Театра им. Ермоловой. Несчастливой, но талантливой была и другая тетя — Елизавета (Элишева) — драматическая актриса того же театра. Она часто водила Майю на спектакли. Потом ее уволили из театра — Елизавета отказалась подписать какой-то донос. Она восстановилась через суд, но последовало новое увольнение. И так четыре раза. Здоровье актрисы не выдержало, она тяжело заболела и умерла очень рано.

Мать Майи — Рахиль Мессерер, была одной из первых

выпускниц только что созданного ВГИКа (класс Льва Кулешова), снималась в кино. Свое имя она сократила до одного первого слога Ра — так выразительнее. Совсем юной, по большой любви Рахиль вышла замуж за Михаила Эммануиловича Плисецкого, и в этом браке родилось трое детей: Майя, Александр и Азарий.

Недолгая карьера киноактрисы Ра Мессерер была очень яркой, и этому немало способствовала ее внешность: бледная утонченная красавица с огромными выразительными глазами и словно прорисованными бровями. Эта природная бледность, отсутствие румянца особенно ценились в кинематографе тех лет: румянец на пленке выглядел жуткими темными пятнами. Румяным актрисам приходилось тщательно выбеливать лицо, покрывая его толстым слоем грима, ну а качество тонального крема и пудры в те годы было далеко от совершенства.

Сама Майя, правда, запомнила мать по-другому: «Небольшого роста, круглолицая, пропорционально сложенная. С огромными карими глазами, маленьким носом-пуговкой. Черные, цвета воронова крыла волосы, всегда гладко расчесаны на прямой пробор и замысловатыми змейками заложены на затылке… Было в ней что-то от древних персидских миниатюр».

Лицо Ра Мессерер могло выразить любое чувство и почти любую мысль, что было очень важно в немом кинематографе. Она снималась на киностудиях «Бухкино» и «Звезда Востока», играла узбечек. Фильмы с ее участием — «Прокаженная», «Вторая жена» — рассказывали о трагических судьбах восточных женщин, угнетенных, но не сломленных. Об ужасах жестокого патриархального общества, где господствуют законы шариата. Сами восточные женщины, вопреки пропагандистским заявлениям, не то что в кинематографе играть отказывались, они и паранджу скидывали крайне неохотно! Появляться без паранджи на улицах восточного города в те годы было опасно даже для европейки: убить могли. Поэтому Ра Мессерер приходилось, выходя на улицы, скрывать лицо.

Майя Михайловна в одном из интервью вспоминала, как мама водила ее в кино: «Фильмы были трагические, страшные. Она играла узбечек, а в Азии всегда были сплошные трагедии. Фильмы, как и в Индии, всегда были невероятно трагичные, просто душераздирающие. И вот она играла прокаженную, где ее топтали лошади. Какой-то другой фильм, где ее сжигали живьем в каком-то доме. Вообще, я просто обрыдалась, хотя она сидела рядом со мной в кинотеатре, держала меня за руку и говорила: «Я здесь, я с тобой», — а все равно я сердилась, что она мне мешала плакать».

К тому времени у Ра было уже двое маленьких детей и подчас ей приходилось надолго оставлять их ради съемок. А по сюжету фильма «Вторая жена» у ее несправедливо оклеветанной героини отнимали новорожденного сына. Рахиль стали мучить кошмары, она словно предчувствовала надвигающуюся беду.

В 1934 году Михаила Плисецкого назначили генеральным консулом Шпицбергена и начальником угольных шахт. Вся семья отправилась на этот далекий северный остров. Только в один конец добирались более недели. Сначала в Норвегию, в Осло, на поезде, потом пароходом на Баренцбург. Осло запомнился девочке веселым многокрасочным солнечным городом. И это несмотря на то, что на улицах норвежской столицы уже встречались люди со свастиками на рукавах — тогда Майя и понятия не имела, что это значит. Она с интересом озиралась вокруг, рассматривая яркие, непривычно привлекательные витрины магазинов. У одного маленького симпатичного магазина мама с дочкой остановились. Хозяйка профессионально увлекла потенциальных покупателей внутрь, принялась показывать товар. На ее прилавках лежали несметные богатства: шерстяные цветастые платья, широкие юбки, рукавицы с узорами, костюмчики, прошитые золотой и серебряной нитью, пушистые кофты. Воспитанная в советском аскетизме девочка не могла отвести взгляд от всего этого изобилия. Рахиль подсчитала скудные финансы, а потом потратила все, до копейки, на костюмчик с золотой нитью, который так шел ее любимой рыжей дочурке. На себя денег уже не осталось. Осознав ситуацию, растроганная хозяйка подарила Майе игрушку — кукольный фарфоровый чайный сервизик. Этот чудный подарок до сих пор стоит в столовой балерины.

От Осло до Шпицбергена плыли долго — две недели, — и все время сильно штормило. Советский ледокол «Красин» два раза в год совершал этот полярный марафон. Чтобы хоть как-то развлечь детей, капитан ссудил отца древним патефоном. Пластинка нашлась всего одна — отрывки из оперы «Кармен». Эти гениальные мелодии Майя запомнила навсегда. С тех пор Кармен ассоциировалась у нее с бурей, с непогодой, со шквальным ветром и бушующими волнами.

Плисецким выделили две комнаты в доме советской колонии. Небольшой поселок со всех сторон окружали снега, и крепкая спортивная Майя увлеклась лыжами. Она посвящала все дни этому занятию, уходя в дальние прогулки, спускаясь с крутых склонов. Но упрямство и неопытность — плохие советчики на Севере. Из-за своего строптивого нрава Майя однажды чуть не погибла, вознамерившись дойти на лыжах от Баренцбурга до

второго населенного пункта на острове, — а началась метель. К счастью, девочки быстро хватились, и Рахиль, устроившаяся на должность телефонистки, сумела поднять всех на ноги. К этому времени Майя уже выбилась из сил, присела отдохнуть в сугроб и погрузилась в смертельную дрему. Ее заметал снег. Разыскала девочку специально обученная овчарка и приволокла за шиворот к людям. Имя спасительницы Плисецкая не забыла — звали ту чудесную собаку Як.

Между тем обстановка в Стране Советов становилась все менее комфортной. Михаил Плисецкий часто хмурился, подолгу молчал. На Рождество норвежские власти прислали ему подарок — ящик с апельсинами, но Плисецкий тут же отправил посылку в шахтерскую столовую. Рахиль расстроилась: свой ребенок без витаминов, — однако под суровым взглядом мужа испуганно смолкла. И дело было вовсе не в особой принципиальности: в те годы, взяв даже один-единственный апельсин, человек мог быть обвинен в том, что принимает взятки от врага. Вот и приходилось отказывать себе во всем, и даже супруга «генерального консула Шпицбергена» годами носила одно и то же платье.

На самодеятельной сцене на суровом Шпицбергене состоялся дебют маленькой Майи в опере Даргомыжского «Русалка». Крошечная роль была исполнена блестяще, но после этого из дома навсегда ушел покой. Юная балеринка ни минуты не сидела на месте, импровизировала, пела, танцевала, исполняя все роли одновременно. Посовещавшись, Плисецкие решили по возвращении в столицу отдать егозу в хореографическое училище. В тридцатые годы конкурса туда почти не было, балет не был в моде, все стремились стать летчиками и шахтерами. От поступающих требовались лишь подходящие физические данные, музыкальность, чувство ритма и природная артистичность.

Сначала Майю определили в класс к Евгении Ивановне Долинской — прекрасному, душевному, терпеливому педагогу. Она умела преодолевать скуку, по десять — двадцать раз объяснять одно и то же, ставила незатейливые балетные сценки. А во втором классе педагог сменился, класс взяла Елизавета Павловна Гердт, происходившая из династии танцовщиков Императорского театра. Она могла порассказать ученикам массу интересного, но вот преподавателем была не самым лучшим. Прекрасно видя недостатки своих учеников, она далеко не всегда умела объяснить, как правильно. «Диагноз она ставила верно, но как лечить — ведать не ведала. «Ты висишь на палке, как белье на веревке», — а что надо сделать, чтоб не висеть? Ваганова сказала

бы прозаично — «переложи руку вперед». И балерина, как по мановению волшебной палочки, обретала равновесие. Это называется школой», — вспоминала Майя Михайловна годы своей учебы. Потом всю жизнь Плисецкая сетовала на несовершенство своей техники, говорила, что этой самой «школы» ей не хватает. Не хватило ее и всем ее однокашницам: никто не вышел в солисты, все девочки застряли в кордебалете. Мальчишек же многих поубивали на войне, а обладатели немецких фамилий были сосланы.

К счастью для Майи, в обучении ей помогал ее дядя, Асаф Мессерер. Он давал замечательный класс своего учителя-балетмейстера Александра Горского, удобный для ног, в котором, по воспоминаниям Майи Михайловны, никогда ни одной связки или мышцы нельзя было сорвать.

Глава 2
Конец детства

Летом 1935 года Михаила Плисецкого внезапно вызвали в Москву. Дали новую квартиру в Гагаринском переулке в двухэтажном старинном особняке. Определили на солидную должность в управлении «Арктикугля». Выделили персональную машину — черную «эмку». Однако Плисецкий был невесел, хмур, все время о чем-то размышлял, пропадал сутками на работе. Так прошло полтора года. А потом, в один из зимних вечеров, он вдруг вернулся раньше обычного и тихо объявил, что его выгнали из партии и уволили с работы. Черная «эмка» перестала приезжать за Плисецким по утрам. Небритый и апатичный, он сидел без дела дома, ничего не ел. Телефон, ранее трезвонивший без умолку, особенно в ночи, замолк.

А за несколько дней до Первомая Плисецкого куда-то вызвали. Он пришел воспрянувший духом, помолодевший: ему дали гостевые билеты на кремлевскую трибуну. Он пригласил с собой не жену, а любимую дочку — Майечку. Ничуть не обидевшаяся Рахиль принялась подновлять старенькое дочкино платьице, пришивая какие-то веселенькие оборочки, кружавчики… Но оно не понадобилось: в ночь на 1 мая за Плисецким пришли. До конца жизни Майя Михайловна не забудет ужас той ночи. То, как дрожала ее беременная третьим ребенком мать, то, как надрывно кричал маленький брат, как злорадствовала толстуха-дворничиха. Из мира арабесок и па-де-бурре Майя неожиданно переместилась в мир грубой и жестокой реальности. Тогда она еще не понимала, что ее прошлая жизнь рухнула навсегда, что детство кончилось — кончилось в одиннадцать лет.

Некоторое время они с матерью и братом продолжали жить в квартире в Гагаринском переулке. Соседи старались семью Плисецких не замечать. Беременная Рахиль металась по приемным НКВД. Ну а Майя продолжала ездить в балетную школу. Вскоре Рахиль родила сына и назвала его Азарием — в честь своего рано умершего брата. Малышу исполнилось всего семь месяцев, когда была арестована и сама Рахиль. Ее забрали прямо в Большом театре, во время представления «Спящей красавицы», в которой танцевала Суламифь Мессерер — тетка маленькой Майи.

В одиночку, без мамы, Майя не решилась пройти за кулисы и после спектакля отправилась сразу к тете Мите домой: благо

Суламифь жила рядом, в Щепкинском проезде, в доме Большого театра, где много лет спустя дадут комнатушку и самой Майе Михайловне. Суламифь уже все знала: со сцены она увидела достаточно, чтобы заподозрить худшее. Только необыкновенная профессиональная выдержка позволила ей дотанцевать свою партию. Теперь она оглядела девочку своими темными выразительными глазами и предложила ей остаться ночевать. Улыбнувшись, стала плести какую-то чепуху, что маму срочно вызвали к отцу и поэтому она тут же, прямо из театра, не досмотрев спектакля, вечерним поездом куда-то умчалась. Майя поверила. И осталась. Так она поселилась у своей тети Миты, а ее брата Александра усыновил Асаф Мессерер. Младший сын Азарий отправился с матерью в тюрьму.

Сначала Рахиль с младенцем держали в Бутырке, в камере, битком набитой такими же «женами изменников Родины» с маленькими детьми, а потом вместе с сыном отправили в ГУЛАГ точнее, в «АЛЖИР» — «Акмолинский Лагерь Жен Изменников Родины».

Майя Михайловна вспоминает: «Характер у мамы был мягкий и твердый, добрый и упрямый. Когда в тридцать восьмом году ее арестовали и требовали подписать, что муж шпион, изменник, диверсант, преступник, участник заговора против Сталина и пр., и пр., — она наотрез отказалась. Случай по тем временам героический. Ей дали 8 лет тюрьмы».

Ехали они в телятнике, вагоне для скота, до отказа набитом политическими и уголовницами. Холодные ветры свистели в щелях. Мучила безумная жажда — кормили сушеной воблой, почти не давая воды. На клочке бумажки кровью Рахиль написала несколько строк: «Едем в сторону Караганды, в лагерь Акмолинской области. Ребенок со мной.» — и московский адрес родственников. Сложила бумажку треугольником и заклеила мякишем черного хлеба. Когда поезд остановился на одном из разъездов, Рахиль, встав на нары, через зарешеченное окошко увидела стоящую на путях стрелочницу. Она помахала ей, показала младенца и бросила письмо. Женщина, проводив глазами подхваченный ветром листок, кивнула Рахили. А ведь передавать подобные послания в те годы было очень опасно!

Стрелочница не обманула — письмо дошло! В результате многочисленных хлопот и прошений прославленных брата и сестры — Асафа и Суламифи Мессерер, в конце лета 1939 года Рахиль была переведена на вольное поселение в Чимкент. Там она сумела устроиться учителем танцев в один из клубов.

Несмотря на перенесенные страдания, Рахиль все еще была

очень красива, мужчины домогались ее любви, — но она отвергала всех, веря в то, что ее муж жив. Увы, это было не так: Михаила Плисецкого расстреляли за два месяца до ареста его жены. Об этом Рахиль узнала лишь спустя 27 лет.

Вернуться в Москву Рахиль Мессерер-Плисецкой удалось только в 1941 году, за два месяца до начала войны. После освобождения ее актерская карьера была навсегда прекращена. Она поселилась вместе с сестрой и посвятила себя детям — и все они достигли в жизни успеха.

Она не пропускала ни одного спектакля с участием Майи, Александра или Азария. Рахиль обычно сидела в первых рядах, рядом со своим младшим братом Александром и знаменитой Лилей Брик, в красивом черном платье, улыбаясь многочисленным поклонникам ее детей, то и дело подходившим к ней в антракте. Иногда она дарила знакомым фотографии, подписывая: «На добрую память от мамы Майи».

В конце жизни Рахиль Михайловна получила возможность путешествовать. Гостила в Англии у сестры Суламифи, провела полгода на Кубе, где работал Азарий, побывала во Франции, Испании, Америке. Рахиль умерла в возрасте 91 года и была похоронена в семейной могиле на Новодевичьем кладбище.

Глава 3
Путь на сцену

После ареста родителей у Майи началась совсем другая жизнь. Тетка заботилась о ней, но, не в силах обуздать свой, мягко говоря, непростой характер, нередко унижала девочку. Была Суламифь Мессерер миниатюрной, веселой, живой как ртуть, громкоголосой, очень конфликтной и совершенно лишенной всякой тактичности. Делая людям добро, она обязательно требовала за это ярко выраженной благодарности. Так же отнеслась она и к Майе. С огромным риском для собственной карьеры и даже для свободы, она приютила племянницу — дочку репрессированных родителей, но то и дело садистски жалила ее попреками: ты ешь мой хлеб, ты спишь на моей постели, ты носишь мою одежду. Однажды, не вытерпев, Майя написала матери в ссылку письмо, описав все эти несправедливости. Суламифь ужаснулась: что почувствует сестра, узнав, что она обижает беззащитную племянницу? Ведь на самом деле она души не чаяла в них обеих! И Суламифь тут же бросилась извиняться, целовать девочку. Мир был восстановлен, а порванное письмо отправилось в урну.

Вот в таких суровых условиях и формировался сильный несгибаемый характер Майи Михайловны. «Характер — это и есть судьба», — любит повторять балерина. С самого детства она умела добиваться поставленной цели. Без этого умения невозможно стать балериной, тем более — знаменитой. Майя стремилась быть «не такой, как все», неустанно утверждая собственную индивидуальность. Она никогда не боялась нарушать правила, но не из-за самонадеянности, а оттого, что верила в себя и всегда была самым придирчивым своим критиком.

Возможно, благодаря именно этим своим качествам подрастающая Майя обратила на себя внимание замечательного хореографа и педагога Леонида Якобсона, с которым ее не раз будет сводить судьба уже в зрелые годы. Он станет ее учителем, другом, помощником; вместе Якобсон и Плисецкая создадут несколько прекрасных балетов. «Якобсон-хореограф был помечен Богом, — вспоминала о нем Майя Михайловна. — За целую свою жизнь я встретила лишь нескольких балетмейстеров-творцов, у которых был природный Божий дар к сочинительству танца. Господь Бог так скуп на балетмейстерский талант от рождения!»

Леонид Вениаминович Якобсон уделял большое внимание содержанию спектакля и стремился танцем и пантомимой донести сюжет до зрителя. Порой он использовал образы и элементы смежных искусств, и ему это успешно удавалось. Леонид Якобсон был авангардистом и шел против обычных вещей в искусстве. И в молодости, и в период расцвета хореограф не приветствовал классику в танце. Он инициировал возврат в балетном танце пластических движений и всегда старался использовать неординарные, выразительные и яркие формы. За это Якобсона критиковали и даже обвиняли в «формализме». Вынужденный вернуться к классике, он не изменил себе и преобразил танцевальные па, сделав их более современными.

В 1933–1942 годы Леонид Якобсон был балетмейстером Московского Большого театра. В духе того времени для воспитанников училища им был поставлен номер, который назывался «Конференция по разоружению». Каждый из участников должен был изобразить главу какого-нибудь государства. Майе досталась роль китайского диктатора, главы партии Гоминьдан Чан Кайши, которой девочка ужасно гордилась. Исторический, реальный Чан Кайши был личностью сложной и далеко не однозначной: он то заключал союз с коммунистами, то переходил на сторону «реакционной буржуазии», и потому его роль действительно была не из простых. Но артистичная Майя справилась, а Якобсон оценил ее старания и достигнутый результат. Впрочем, видел он и недостатки юной балерины, и дело было не только в технике. Якобсон прозвал Плисецкую лентяйкой, и отчасти это было правдой: юная актриса любила только танцевать, а трудиться совсем не хотела. И только позже, под руководством учителя, она стала понимать, каким увлекательным, интересным, творческим может быть упорный ежедневный труд балерины. Ведь ни для кого не секрет, что та поистине воздушная легкость, с какой балерины порхают на сцене, достигается постоянными длительными упорными занятиями, но никто, кроме самих балерин, и представить не может, сколько приходится репетировать каждое движение, оттачивать его, доводить до совершенства. Если не любить балет, то подобной «каторги» долго не выдержать.

Для взрослеющих учениц Якобсон поставил одноактный балет на музыку Фредерика Шопена, который так и назывался — «Шопениана». Придумал этот балет еще легендарный Михаил Фокин в 1907 году. Это танцевальная композиция, где нет конкретных персонажей, а есть полуабстрактные девы-сильфиды, приснившиеся мечтательному юноше.

На его премьере Плисецкая продемонстрировала необыкновенный «трюк» — так она сама это называла: в каждом прыжке балерина умудрялась на мгновение зависнуть в воздухе, не обращая внимание на законы гравитации. Этот ее «трюк» вызывал гром аплодисментов.

Первый подлинный успех пришел к Плисецкой буквально накануне войны — 21 июня 1941 года. До выпуска из училища ей оставалось еще два года, но в числе лучших учащихся старших классов она была допущена к участию в выпускном концерте училища, проходившем на сцене филиала Большого театра, который в наши дни называется «Московской опереттой». Майя вместе с двумя партнерами танцевала номер под названием «Экспромт», тоже поставленный Леонидом Якобсоном на музыку Чайковского. В зале среди зрителей была ее мама, только что вернувшаяся в Москву из ссылки, и поэтому Майя с особенным старанием демонстрировала все, что на что была способна: изумительные прыжки с зависанием, артистизм, грацию; публика рукоплескала, все радовались — и никто понятия не имел, какая трагедия ожидает назавтра всю страну.

На следующий день на улицах люди собирались возле громкоговорителей, транслировавших «Священную войну» и сводки новостей. В полдень Молотов выступил по радио с официальным обращением к гражданам СССР, сообщив о вероломном нападении Германии на СССР и объявив о начале Отечественной войны. Лица выражали тревогу и напряжение.

Было много пьяных. Некоторые плакали. Все понимали: на войне убивают, а это значит, что опасность грозит каждому. Много лет спустя Плисецкая подсчитает, что из тех юношей, кому в 1941 году исполнилось восемнадцать лет, 97 процентов были убиты, пропали без вести. Уцелело лишь три процента. Чудовищно!

В первые же недели пали Львов, Брест, затем в течение лета и осени — Киев, Харьков, Минск. Приходили первые похоронки, про других ушедших на фронт и вовсе вестей не было. Не обошла стороной беда и ее семью. В самом начале войны немецкие бомбардировщики стали бомбить Москву. При объявлении воздушной тревоги люди спускались в метро и бомбоубежища. Но власти в приказном порядке обязывали жителей домов поочередно дежурить на крышах — тушить зажигательные бомбы. Так на крыше от фугасной бомбы погиб Майин дядя Эмануил, даже похоронить его не удалось: в дымящихся развалинах нашли лишь оторванную руку.

Но бомбардировки были только началом ужаса. Немецкие

части двигались к Москве, в городе началась паника. Учреждения эвакуировались, театры уезжали. Люди плохо представляли себе, что их ждет дальше. В этой суматохе кто-то сказал Суламифи, что Большой театр будет эвакуирован в Свердловск (Екатеринбург). Сведения оказались ложными, но узнала Майя об этом, лишь оказавшись на Урале.

Переезд и жизнь в эвакуации были мучением — но так тогда жила вся страна. Рахиль Мессерер с дочкой подселили в трехкомнатную квартиру, где, кроме них, жило еще четырнадцать (!) человек, то есть всего — шестнадцать. Рахили удалось устроиться регистраторшей в больницу. Сравнивая тот быт с современностью, Майя Михайловна поражается, насколько мирными и доброжелательными были люди, несмотря на жуткие условия существования. Все помогали друг другу, занимали места в километровых очередях, ссужали кирпичиком хлеба в долг или трешницей до получки. «Очереди были за всем. Без исключения. Люди стояли, стояли, стояли, отпрашивались уйти ненадолго, возвращались, вновь стояли, судачили, жалобились, тревожились на перекличках. Самая голосистая, бедовая прокрикивала порядковые трех-, четырехзначные цифры. Очередь откликалась хриплыми, продрогшими голосами: двести семьдесят шестой — тут, двести семьдесят седьмой — здесь. Девятьсот шестьдесят пятый — ушла куда-то. Вычеркивай!..

Писали номера на руках, слюнявя огрызок химического карандаша. Отмыть цифру не удавалось неделями. Что-что, а химический карандаш делали отменно едким. Цифры разных очередей путались на ладони — какая вчерашняя, какая теперешняя.»

Но самым ужасным были не очереди, не нехватка продуктов и самого необходимого, а то, что Суламифь ошиблась: Большой эвакуировали в Куйбышев, а балетную школу — в маленький городишко Васильсурск на Волге. Эта нечаянная промашка обошлась Майе втридорога: ровно год, с пятнадцати с половиной до шестнадцати с половиной лет, она балетом не занималась. А для начинающей балерины — это смерти подобно!

Поддерживали ее посещения театров. В Свердловск в тот военный год действительно были эвакуированы многие столичные труппы. Там шли опера итальянца Джакомо Мейербера «Гугеноты» и редкий балет советского композитора Бориса Асафьева «Суламифь». Главную героиню танцевала аристократичная и очень красивая вагановская ученица Нина

Младзинская — тоже член семьи изменника Родины. Выстаивая длинные очереди, Майя на последние деньги покупала билеты на галерку — и наслаждалась зрелищем. Порой сама участвовала в концертах — в госпиталях для раненых. Именно там она впервые исполнила «Умирающего лебедя» — коронный танец многих русских балерин. Но мало-помалу ее охватила паника. Еще такой год — и с балетом надо распрощаться.

В попавшейся Майе на глаза газетной заметке было написано, что остававшаяся в Москве часть труппы показала премьеру на сцене филиала Большого. Сам Большой был закрыт: в фойе попала бомба. Потом дошли вести, что и часть училища не уехала. Значит, занятия продолжаются! И Майя поняла — надо ехать в Москву. Но как? Нужен специальный пропуск. Влиятельных знакомых нет, а в «учреждениях» вряд ли поймут ее объяснения про балет, про занятия. Тем более учитывая, что она — ЧСИР.

Тогда девочка решилась на отчаянный шаг — пробраться в Москву нелегально. Мать паниковала, отговаривала: «Тебя заберут, арестуют». «Пускай, — горячилась Майя, — время уходит, я истомилась, задеревенела, заскорузла.»

Купить билет на поезд было трудно, и дело не только в цене: без пропуска билеты не продавали. Но тут помогли добрые люди — билет достали. Из Свердловска до столицы поезд шел пять суток. Майя колебалась: сойти ли перед Москвой на последней остановке и дальше идти пешком, или постараться проскочить незаметно в многолюдье вокзала? Решила рискнуть — и выиграла! Прошла патруль, пристроившись к хромому старику и поднеся его саквояж.

Майя знала, что тетя Мита — Суламифь Мессерер — не уехала в эвакуацию, а осталась в Москве. Но заранее сообщить ей о своем приезде в столицу возможности не было никакой, Майя ехала наудачу. Но к счастью, оказалось, что Суламифь дома. Увидев тощую, измученную, запыленную, изголодавшуюся Майю, она лишь всплеснула руками и быстро затащила девочку в квартиру. Наконец-то можно было отдохнуть и нормально поесть.

В училище Майю тоже встретили радостно. Никто не стал допытываться, как она добралась в закрытый город, ее просто зачислили в класс и приказали: «Восстанавливайся! Из кожи лезь, чтобы наверстать упущенное!» Майя так и поступила — занималась упорно, целыми днями дрессируя свое тело.

Театр стоял темный, завешенный маскировочными сетями и казался мертвым, но внутри шли ремонтные работы — восстанавливали разрушенное фойе, в репетиционных залах

работали артисты. Спектакли шли на сцене филиала, они начинались в дневное время, воздушные налеты часто прерывали действие, зрители спускались в бомбоубежище, но после отбоя тревоги представление продолжалось.

Майя с ожесточением набросилась на работу. Ценой невероятных усилий ей удалось вернуть себе хорошую форму и продвинуться вперед. Экзамен состоялся в конце марта 1943 года, Майя на отлично исполнила вариацию повелительницы дриад из «Дон Кихота» и была зачислена в кордебалет Большого театра с зарплатой 600 рублей «старыми», после первой послевоенной девальвации они превратились в 60 рублей. Приказ вышел 1 апреля 1943 года — в день, когда по примете никому верить нельзя.

Ей дали десятиметровую комнату в большущей коммунальной квартире на втором этаже в доме Большого театра в Щепкинском проезде. В длинный полутемный коридор выходило семь дверей. Но комнат было девять: две — проходные. Жили в квартире 22 человека. На всех была одна кухня, со множеством узких разномастных столов — у каждой семьи свой. Газовых конфорок было всего четыре, и приходилось покорно ждать своей очереди, чтобы сварить картошку или вскипятить чайник. Спасались кипятильниками. Ванная была тоже одна. Пользовались ею по строгому расписанию. И туалет был тоже один на всех. Он запирался на кривой крючок, сделанный из гвоздя. Хорошо, что театр был напротив, в полминуты хода: кое-кто из нетерпеливых жильцов бегал в Большой театр, если приспичило не вовремя. Майя Плисецкая прожила в той комнате до 1955 года, пока ей не отдали двухкомнатную квартиру номер двадцать четыре дирижера Файера на той же лестничной площадке.

В ее назначении в театр была действительно какая-то шутка: ведь если раньше, в последнем классе хореографического училища, когда большая часть труппы была в эвакуации, Майю ставили на сцене филиала в сольные партии — невест в «Лебедином озере», фрески в «Коньке-Горбунке», подруг Китри в «Дон Кихоте», — то теперь она увидела свою фамилию в числе «восьми нимф» в польском акте оперы «Иван Сусанин». Это был шаг назад. Нет, ничего личного, просто в июле 1943 года артисты Большого театра вернулись в Москву — и больше недостатка в солистах не было, Майю отодвинули на второй план.

А война еще продолжалась. Рахиль Мессерер все еще оставалась в Свердловске. Все ждали открытия второго фронта.

Ругали союзников за затяжку. Радовались сообщениям Информбюро об отбитых обратно у немцев городах. Слушали звенящий голос Левитана, зачитывающего по радио приказы Верховного Главнокомандующего.

Для того чтобы не разучиться танцевать, Майя Плисецкая стала брать много концертов и «обтанцевала» все концертные и клубные сцены Москвы. Такие концерты в те времена были главной статьей дохода и всего артистического мира. Там участвовали рядом с начинающими звезды первой величины: Козловский, Максакова, Лемешев, Качалов, Андровская, Яншин, Москвин, Жаров. Деньги платили малые, и ждать их через филармоническую кассу приходилось месяцами, — но это был хоть какой-то реальный заработок.

Кроме клубов, в последний год войны комсомольское бюро много раз направляло Майю вместе с другими артистами на выступления в военных госпиталях. На этих госпитальных концертах она всегда танцевала «в полную ногу», с сердечной, душевной отдачей. Ей было безумно жалко искалеченных молодых людей, чьи лица были так чисты, беззащитны и распахнуты в мир.

Потом к клубным выступлениям добавились гастроли. Майя, как и многие ее коллеги, колесила по всей стране. За каждую поездку платили наличными, и побольше, чем в театре. Вот и мотались звезды Большого по городам и весям. Минск, Рига, Таллин, а потом — Рязань, Брянск, Калуга. Ленинград, Киев, Серпухов, Орел. Поезда, самолеты, жуткие провинциальные гостиницы, отсутствие горячей воды, элементарных удобств — все это было привычным бытом прославленных советских артистов. Часто Майе приходилось перевоплощаться в прекрасного Лебедя, еще не отойдя от жуткой тряски в дороге.

Но кроме денег эти концерты дали молодой Майе Плисецкой известность. Легкую как перышко огненно-рыжую девочку запомнили — и зрители, и коллеги. Седеющие примы даже интересовались, где она умудряется доставать дефицитный «красный стрептоцид» — давно уже не выпускаемые таблетки, которыми до появления хны красили волосы. И Майе каждый раз приходилось объяснять, что волосы у нее свои, она не красится. А ей не верили!

Одними из первых номеров Плисецкой стали «Умирающий лебедь», «Мелодия» Глюка, «Элегия» Рахманинова. Особенно и ей самой, и публике полюбился «Лебедь» — легендарный номер, визитная карточка балерины. Теперь уже многие забыли, что

знаменитый «Лебедь» был лишь крохотной частью большой музыкальной фантазии Камиля Сен-Санса «Карнавал животных», задуманной как музыкальная карикатура на человеческие характеры. Среди них были рыбы, черепахи, слоны, антилопы и даже ископаемые. Ну а предпоследней, тринадцатой частью был «Лебедь».

Первое исполнение «Карнавала животных» состоялось в узком кругу друзей композитора в 1886 году. Вторично Сен-Санс исполнил его для Ференца Листа. С тех пор «Карнавал животных» при жизни Сен-Санса никогда не исполнялся — за исключением «Лебедя». Он стал одной из любимейших партий русских балерин, которые переименовали его в «Умирающего лебедя». Примечательно, что в финале произведения Сен-Санса не было трагического конца: в его пьесе лебедь не умирает, и музыка написана в мажорной тональности.

В 1907 году на благотворительном вечере в Мариинском театре великая, легендарная Анна Павлова впервые исполнила поставленную для нее Михаилом Фокиным хореографическую миниатюру. Балерина плыла на пуантах, стряхивая с рук-крыльев воображаемые капли воды; к финалу медленно опускалась на пол и, как писал очевидец, принимала «смерть в позе, полной такой несказанно скорбной красоты, что самый беспечный, самый буйный зал замирал от горестного восторга».

Очень скоро этот концертный номер стала исполнять другая замечательная танцовщица — изящная артистичная красавица Вера Каралли. Критики, сравнивая двух артисток, очень часто отдавали пальму первенства Каралли. Злые на язык поклонники Каралли говорили, что по сравнению с ней Анна Павлова танцует разве что мертвую чайку. К счастью для будущих поколений кинопленка запечатлела обеих замечательных балерин, и мы можем убедиться в грации и артистичности.

Однако именно образ Анны Павловой, ее печальный взгляд и пластика, которую она изучала, наблюдая за живыми лебедями, явились основой для всех последующих исполнений этого прекрасного номера. Свободно льющаяся напевная виолончельная мелодия изображает плавное движение лебедя по поверхности воды, а руки балерины, словно крылья, широким и пластичным взмахом пропевают эту мелодию. «Лебедь» проживает целую жизнь за две с половиной минуты. В этой миниатюре важна актерская индивидуальность, печальный «Лебедь» может бороться за жизнь или смиренно сложить свои крылья перед неизбежной кончиной. И Павлова, и Каралли в лебединой партии выглядели слабыми, бестелесными созданиями, они безвольно клонились под натиском темных сил.

На советской сцене Лебедя танцевала блистательная Галина Уланова, а вслед за ней и другие советские примы. Но новая эстетика требовала, чтобы балетные номера были жизнеутверждающими, позитивными — а что позитивного можно отыскать в гибели прекрасной птицы?

В советские времена лебедям не разрешалось безнадежно трепетать поникшими крыльями, показывать свою беспомощность перед злыми силами, они были обязаны бороться, сопротивляться, побеждать. Неудивительно, что внучка знаменитого хореографа — Изабель Фокина, навестив Россию, не узнала создание своего деда. Лебедя Галины Улановой называли «героическим», Майя тоже привнесла в этот номер толику своей индивидуальности: безвольно поникать она не привыкла.

Майя Плисецкая исполняла «Лебедя» в редакции Суламифи Мессерер, воскресив «лебединую» пластику Анны Павловой: она выплывала на сцену, складывая руки словно лебединые крылья, расправляла их, словно пытаясь взлететь. Плисецкая делала все, что могла, для спасения шедевра. Конечно, с взрослением балерины, с приходом жизненного опыта ее Лебедь менялся. В своей автобиографии она призналась, что затрудняется даже приблизительно назвать число своих выступлений с этим номером: «Скажу тридцать тысяч раз — не навру. Скажу сорок тысяч раз — тоже не навру. Могу лишь определить количество лет, когда танцевала я «Умирающего лебедя». В 1942 году первый лебедь в эвакуации в Свердловске. Последний — на Красной площади в 1996-м».

В Авиньоне Майя Плисецкая выступала на открытой сцене, вдруг хлынул проливной дождь. Зрители в единодушном порыве мгновенно раскрыли и тут же закрыли свои зонтики — так гармонично сливались танец и стихия.

Очень часто «Лебедя» бисировали. Из-за своей врожденной нелюбви к повторам Плисецкая всякий раз видоизменяла номер. Она выходила из разных кулис, выходила то спиной к публике, то лицом, могла заменить одни движения другими. Постоянными оставались только лебединые движения рук, те самые.

«Вообще-то я думаю, что надо танцевать всем телом, — говорила балерина в снятом о ней документальном фильме. — Все участвует в танце — ноги, корпус, голова, ну и, конечно, руки. Когда-то в балете руки были очень традиционны, сусальны. В «Лебедином» они складывались вот таким сладеньким, сахарным венчиком. А могут они быть и крыльями, трепетными, тревожными. Каждая балерина ищет эти крылья по-своему. Да-да, у каждой балерины они должны быть свои. Их нельзя взять напрокат. Ваганова говорила: пусть хуже, но свои».

Действительно, невозможно стать великой актрисой, не имея ярко выраженной индивидуальности. «Не подражать никому!» — вот первое правило Плисецкой. Есть и второе — «Важно танцевать музыку, а не под музыку». Она так и поступает — превращая свой танец в чарующую мелодию.

Глава 4
Первые роли

Историю Большого театра принято вести с марта 1776 года, когда губернский прокурор князь Урусов получил высочайшее соизволение императрицы Екатерины II «содержать театральные всякого рода представления, а также концерты, воксалы и маскарады». Князь начал строительство театра, но не справился с заданием и перепоручил его англичанину Мэдоксу, который и довел дело до конца. Однако ожидаемых прибылей Мэдокс не получил и в 1794 году передал театр в казну; так Большой театр стал Императорским. С 1919 года Большой театр стал называться академическим.

В течение XIX века здание Большого несколько раз горело и перестраивалось. Тот театр, который воспринимается всеми как одна из главных достопримечательностей Москвы, открылся 20 октября 1856 г. в дни коронации Александра II. Именно тогда над входным портиком поставили знаменитую бронзовую квадригу работы Петра Клодта.

Большой пережил крах царской России, Февральскую и Октябрьскую революции, эмиграцию большей части старой труппы. Даже во время Отечественной войны театр не прекращал работу! Работники театра проводили спектакли и концерты, передавая деньги в Фонд обороны страны. Они отдавали свои личные сбережения на подарки бойцам Красной Армии — всего ими было собрано более трех миллионов рублей.

К своим главным партиям в Большом Плисецкая поднималась постепенно. На это ушло несколько лет. Уже в первом своем театральном сезоне молодая балерина станцевала Машу в «Щелкунчике» Чайковского. Вышло так, что все утвержденные исполнительницы этой роли заболели одна за другой и режиссеру пришлось срочно искать замену. Асаф Мессерер, обычно стеснявшийся проталкивать племянницу, на этот раз предложил ей выучить роль Маши в кратчайшие сроки. Плисецкая сразу же согласилась.

Литературной основой для создания балета послужила сказка Гофмана «Щелкунчик и мышиный король». Сюжет состоял в том, что двенадцатилетняя девочка Марихен Штальбаум на Рождество получила в подарок от своего крестного Дроссельмейера куклу-щелкунчик для раскалывания орехов. В рождественскую ночь Щелкунчик ожил и вступил в борьбу с мышиным воинством.

Утром Дроссельмейер рассказал историю своего племянника, заколдованного мышиным королем. А ночью Марихен, ее любимая кукла Клара и Щелкунчик вновь подверглись нападению мышиной армии, вступили в схватку с мышами и, победив, отправились в кукольное королевство, где Марихен была избрана принцессой.

В 1838 году эту сказку перевели на французский язык, и перевод этот попался на глаза одному из Дюма — то ли отцу, то ли сыну, тут мнения расходятся. В 1844 году он написал свою версию сказки на тот же сюжет. Этот литературный вариант, с весьма большими отступлениями от первоначальной сказки Гофмана, привлек внимание директора императорских театров Ивана Александровича Всеволожского. Он задумал создать балет — огромное сценическое действо, музыкальную феерию, пригласив в качестве композитора Петра Ильича Чайковского.

Существуют несколько редакций балета «Щелкунчик». В разных редакциях есть разночтения в имени главной героини: Клара и Мари. В оригинальном произведении Гофмана имя девочки Марихен, у французов — Мари, а Клара — это ее любимая кукла. Но в сценической интерпретации роль куклы вообще отпала и ее действия перешли к главной героине произведения — в некоторых редакциях вместе с именем. В постановках в СССР с середины 1930-х годов в связи с общей идеологической установкой сюжет балета русифицировался, и главная героиня стала зваться Машей.

Балет этот любим не только за прекрасную музыку, дивную хореографию и сказочный сюжет, но еще и за то, что в нем могут быть заняты все ученики театральной школы, даже самые маленькие — в сцене «дети на елке» в первом акте.

Несмотря на спешное введение в роль, Плисецкая справилась. Ее Маша получилась лиричной — но не пресной, трогательной — но с характером.

Молодую балерину заметили и дали следующую роль — фею Сирени в «Спящей красавице». Потом была фея Фиалок, и сама принцесса Аврора в этом же спектакле, а потом — «Дон Кихот». В «Дон Кихоте» австрийца Людвига Минкуса балерина станцевала почти все женские партии и, наконец, открыла роль Китри.

Сюжет балета не идентичен роману Сервантеса. Это лишь иллюстрация к одному из приключений благородного рыцаря. В небольшом испанском городке трактирщик Лоренцо хочет выдать свою дочь Китри за нелюбого ей дворянина Гамаша. А девушке нравится цирюльник Базиль! Дон Кихот сочувствует влюбленным. Простая горожанка Китри видится ему прекрасной дамой, похожей на его Дульсинею, он обещает ей защиту. Плут Базиль

разыгрывает самоубийство, а Китри умоляет отца благословить их любовь: почему бы нет, ведь Базиль все равно умирает! Но Лоренцо колеблется и соглашается лишь под нажимом Дон Кихота. Базиль быстро поднимается — цел и невредим. Теперь ничто не препятствует его счастью с Китри. Балет завершается всеобщим праздником, ну а Дон Кихот отправляется за новыми подвигами.

Рыжая плутовка Китри многим пришлась по нраву, постепенно Плисецкой стали давать ключевые роли. После того как в 1944 году она исполнила партию одной из двух виллис в балете «Жизель», ей досталась роль Мирты в том же балете.

«Жизель, или Виллисы» — романтический балет французского композитора Адольфа Адана по рассказу Генриха Гейне, основанному на древней славянской легенде о погибших от несчастной любви девушках, которые, превратившись в волшебных существ, до смерти затанцовывают встречающихся им ночами молодых людей, мстя им за свою погубленную жизнь. Разработчик либретто французский литератор Теофиль Готье перенес действие в Тюрингию. Знатный граф Альберт любит простую деревенскую девушку Жизель. Понимая, что она не сможет ответить на чувства аристократа, он переодевается в крестьянский костюм и объясняется Жизель в любви. Ни о чем не подозревающая скромница отвечает ему взаимностью. Но красавица Жизель привлекла внимание и другого ухажера — лесничего Ганса. Он догадывается, что его счастливый соперник не так прост, и намеревается объяснить это и простушке Жизель. Он находит хижину, где Альберт переодевается в крестьянское платье, и крадет оттуда его шпагу — символ аристократического происхождения. А когда Альберт и Жизель встречаются вновь, ревнивый Ганс демонстрирует им свой трофей. Жизель в смущении, она не знает, кому верить. Но тут обвинения лесничего подтверждаются: Альберта узнают заехавшие в деревню охотники, среди которых и его официальная невеста. Потрясенная коварством возлюбленного, Жизель сходит с ума и умирает на глазах у всех присутствующих.

Второй акт — на деревенском кладбище по ночам кружатся в танце виллисы — души умерших невест, теперь среди них и Жизель. К ее могиле приходит Ганс, и виллисы, увидев его, заставляют кружиться вместе с ними в танце — пока он не падает замертво. Сюда же приходит и полный горя Альберт. Он тоже становится жертвой виллис, однако Жизель, по-прежнему любящая его, не позволяет тронуть своего возлюбленного и спасает от мести подруг. Они танцуют вместе последний раз — и

Жизель навсегда исчезает, а безутешный Альберт остается в мире людей.

Балет этот всегда был особенно любим постановщиками, потому что он позволяет вывести на сцену сразу много юных балерин и продемонстрировать их артистичность и технические возможности. Однако в Советской России с «Жизелью» дело обстояло не так уж гладко: партийные идеологи требовали изменить сюжет. Как так, крестьянка любит аристократа, это неправильно, надо переделать спектакль так, чтобы она любила лесничего Ганса! Много крови попили они балетным! Хореографы долго отстаивали «Жизель», находили аргументы, уговаривали: мол, граф Альберт нетипичный представитель своего класса, он предпочитает простую девушку своей невесте-аристократке, он стремится к народу, ему тесно в рамках, установленных классовым обществом. К счастью — подействовало, и «Жизель» не покинула советские сцены.

Мирта, повелительница виллис, виделась Плисецкой персонажем потусторонним, от нее должен был идти в зал леденящий холод и ужас, словно от мраморной статуи. И зрители говорили — получилось! Зловещей, инфернальной вышла ее Мирта.

По желанию постановщика Майя танцевала лишь в тех спектаклях, в которых главную партию исполняла великая Галина Уланова. Потом Плисецкая многократно танцевала с Галиной Сергеевной. Это были спектакли «Бахчисарайский фонтан», «Каменный цветок», но «Жизель» стала их первой встречей. Впечатление у Майи Михайловны осталось невероятное! «Во втором акте Г.С. сумела стать тенью. И выражение глаз, и мимика, и жесты были бестелесны. Временами, в увлеченности действием, мне начинало казаться, что это не Уланова вовсе, а ожившее по магии волшебства мертвое парящее женское тело. Пола она вроде бы не касалась», — вспоминала свою гениальную коллегу Плисецкая. Второй акт «Жизели» Уланова танцевала не в пуантах, а в мягких туфлях, чтобы не было слышно бряцания балетной обуви о пол. Этот звук испортил бы образ девушки-привидения, придал бы ему телесность — а этого надо было обязательно избежать. «Весь спектакль не покидало ощущение, что она касается пола реже, чем предписано смертным законом земного тяготения Ньютона», — восхищалась Плисецкая. Ей самой роль Жизели так и не удалось станцевать — быть может, единственную из генеральных ролей классического репертуара.

Глава 5
Снова учеба

В училище у Плисецкой было несколько педагогов, но встреча с самой лучшей, не сравнимой ни с кем наставницей произошла уже в Большом театре. Это была Агриппина Яковлевна Ваганова. Она была поистине уникальным педагогом, знала все о человеческом теле, о его возможностях. Далеко не всякий блестящий танцор может донести свое знание до учеников, передать им свой опыт. Агриппине Яковлевне это удавалось без труда.

Ваганова — чуть ли не единственная из монстров Императорского балета, в отличие от своих коллег не покинувшая Россию. Она лично знала Анну Павлову, Веру Каралли, Тамару Карсавину, Матильду Кшесинскую. Она помнила их стиль, их приемы, артистизм и технику. При этом сама Ваганова не была эталоном балерины — небольшой рост, тяжеловатые крепкие ноги, жесткая пластика рук. Но она поняла, на что способно человеческое тело, какими средствами добиться от него грации и точности движений. Ее ученицы позже скажут: «Про тело она знала все».

Агриппина Ваганова родилась в 1879 году в небогатой семье капельдинера Мариинского театра. Поступление в балетное училище означало для маленькой Груни Вагановой возможность приобрести профессию и, кроме того, облегчить жизнь семьи: тех учениц, кто успешно сдал экзамены после первого года обучения, принимали в училище на полный пансион.

Красавицей Ваганова не была. Не было в ней и томной женственности, так ценимой балетмейстерами той эпохи; не было блестящих способностей, обладательниц которых уже в раннем детстве учителя называют «прирожденными танцовщицами». Также не была она очень сильной: предлагаемые педагогами монотонные упражнения поначалу ее утомляли. Однако безмерное трудолюбие и осмысленный подход к занятиям сделали ее одной из первых учениц в классе, а на выпускном экзамене она получила 11 баллов из 12 и была зачислена в труппу Мариинского театра в качестве артистки кордебалета. Путь к первым партиям у Вагановой был долгим. Несмотря на то что у нее в работе явно наметились успехи, она, как и прежде, танцевала в «шестерках» и «восьмерках». Она протестовала — и получала взыскания за строптивость. Но кто знает, стала бы она знаменитым педагогом, не пройдя через все испытания, которые

упорно преодолевала всю свою жизнь?

В эти годы в театре стилистику определял ведущий балетмейстер Мариус Петипа, который на сцене приветствовал лишь изящество и легкость. Отточенный классический танец Вагановой, ее суховатый академизм казался ему бесперспективным, как и сама балерина — чересчур мускулистая и какая-то уж очень крепкая, ширококостная. Девушка, чувствуя свои недостатки, зажималась, боялась импровизировать. К слову сказать, Матильда Кшесинская, обладая схожей фигурой, тем не менее умела выглядеть легкой и женственной.

Помог Агриппине Вагановой педагог Николай Густавович Легат — и чудо свершилось! Ваганова сумела раскрепостить свое тело, руки, ее танец приобрел выразительность. Она показала феноменальное мастерство «полета». Сегодня ее прыжок — уже история балета. Ваганова получила от критиков неофициальный титул «царицы вариаций». До сих пор вариации в гран-па балета «Дон Кихот», в па-де-труа теней в «Баядерке», в па-де-труа в «Пахите» и многие другие называют «вагановскими». Со временем она научилась переключать внимание со своего невысокого роста, коренастой фигуры с крупной головой, тяжелыми мускулистыми ногами на свою технику.

Несмотря на неимоверный труд, Ваганова не стала звездой первой величины на балетном небосклоне. Но при своих природных данных она достигла максимума! И, что куда важнее, — не простым наращиванием физических нагрузок, а умным, интеллектуальным подходом к любому упражнению. Она познавала возможности человеческого тела, формулировала для себя законы работы с ним, составляла оптимальное расписание занятий. Ваганова поняла: корпус, спина, руки — и есть основа, позволяющая добиться полной свободы движения, вращения, прыжков. Да, сейчас это прописная истина — но все это во многом благодаря именно Агриппине Вагановой. Она знала, как распределить силы, как чередовать упражнения, чтобы добиться наилучшего результата. Увы, сама она этого не успела: «Только к концу карьеры я пришла к званию балерины», — признавалась сама Агриппина Яковлевна. В 1915 году директор театра подписал приказ о ее увольнении на пенсию, а ведь Вагановой было всего 36 лет! Она была полна сил и хотела работать. Но со сценической карьерой пришлось распрощаться.

А потом «великий исход» артистов балета из России опустошил театральные сцены Петрограда и Москвы. К счастью для России, в Петрограде осталась балерина-пенсионерка Агриппина Ваганова, ставшая во главе хореографического училища. Не будь ее, советского балета, возможно, вовсе не

существовало бы. Ведь в первые годы советской власти официально обсуждался вопрос ликвидации балета как искусства, «чуждого пролетариату». В штат балетного училища Ваганову взяли в 1921 году. Было холодно и голодно, занимались в кофтах и платьях. Но Ваганова была счастлива. Ею были воспитаны Марина Семенова, Галина Уланова, Татьяна Вечеслова, Ольга Иордан, Наталья Дудинская, Алла Шелест, Алла Осипенко, Ирина Колпакова, Фея Балабина, Елена Тангиева — всего Ваганова воспитала двадцать девять выпусков. Методика Вагановой вырабатывалась в ее неустанной работе над самой собой, именно поэтому впоследствии она могла сразу заметить недостатки своих учениц и объяснить им возможности их устранения. Ученицы любили ее, но нешуточно боялись. И было почему: Ваганова была требовательна, безжалостна и остра на язык.

Одной из особенностей системы Вагановой было то, что если прежде основным методом был показ, то она каждое движение объясняла. Как однажды сказала в одном из интервью Майя Плисецкая: «У Вагановой были «фантастические» мозги. Она видела сразу, в чем дело. Она никогда не говорила ученице: «Попробуй так!» Она требовала: «Надо так». Она для меня Микеланджело в балете».

Ваганова пришла в уборную к Плисецкой после «Шопенианы» и сразу назначила репетицию. Она прошла с Майей всю мазурку, буквально «позолотив» многие комбинации, поменяв ракурсы поворотов тела, положения головы и абрисы рук. Она связала логикой переход из движения в движение, сделав удобной всю вязь комбинаций. Сфокусировала внимание на проблемных местах. Обратила внимание на определяющую важность толчкового мгновения. «Толчок должен быть красив и неприметен», — говорила Ваганова.

Плисецкую она прозвала «рыжей вороной». Рыжей, потому что рыжими были ее волосы, а вороной — потому что ученицей Майя была невнимательной и плохо умела сосредотачиваться. Некоторые комбинации ей приходилось повторять по два-три раза, а этого суровая педагогиня не любила. Другую она бы давно уже выгнала из своего класса, но Плисецкой ее недостатки прощала.

«То, что я занималась у нее такое короткое время, может быть, каких-то три месяца, и не поехала к ней в Ленинград, когда она меня позвала, — моя вечная, незаживающая рана», — признается Плисецкая. Строптивая Ваганова, поссорившись с дирекцией Большого, уехала и звала с собой Плисецкую. Та не решилась покинуть столицу, о чем потом горько сожалела, вспоминая слова Агриппины Яковлевны: «Приезжай, мы сделаем

«Лебединое» так, что чертям тошно станет». И напутствие Марины Семеновой: «Поезжай, ведь она умрет, и ты себе никогда этого не простишь». «Так я себе этого и не простила по сей день», — признается Майя Михайловна.

Глава 6
К вершине!

«Лебединое» пришло в жизнь Майи Плисецкой лишь через несколько лет. А тогда, после расставания с Вагановой, она стала первой исполнительницей партии феи Осени в «Золушке» Прокофьева, поставленной в Большом театре в 1945 году. Этот премьерный спектакль стал частью праздничных мероприятий по случаю Великой Победы. Музыка к балету была написана в период с 1940 по 1944 год. Постановщиком был лауреат двух Сталинских премий Ростислав Захаров, а заглавную роль поочередно исполняли балерины Ольга Лепешинская, Галина Уланова и Раиса Стручкова.

«Перед премьерой «Золушки» театр накалился добела, — вспоминает Плисецкая. — Музыка, зазвучавшая на планете впервые, была непривычна. Оркестранты то ли от лености, то ли от испорченности марксистскими догмами — что искусство принадлежит народу, — почти взбунтовались против Прокофьева. И раньше его партитуры упрощали и переоркестровывали в стенах нашего театра. Хрестоматийный пример, теперь уже помещаемый в каждом музыкальном учебнике, — «Ромео», переоркестрованный музыкантом оркестра Борисом Погребовым на потребу косным и глухим танцорам. Громче, громче, мы ничего не слышим, почему так тихо — верещали они со сцены. Прокофьев ходил на все репетиции и, двигая желваками, интеллигентно молчал. Мне его жалко было. Нелегко, наверное, это все вынести. Мне же «Золушка» пришлась по душе».

Сюжет сказки о Золушке, наверное, помнят все. Начинался балет сценой, в которой злая мачеха и две ее дочери Худышка и Кубышка примеряют шаль. Во многих постановках их роли исполняли мужчины, чтобы нехорошие героини выглядели некрасивыми. Появляется Золушка. Она с грустью вспоминает свою умершую мать, но на нее никто не обращает внимания, даже отец. В дом приходит нищенка. Сестры гонят ее, но Золушка тайком приглашает старушку отдохнуть и угощает ее.

Мачеха и сестры готовятся к отъезду на королевский бал и примеряют новые наряды. Учитель танцев дает неуклюжим сестрам последний перед балом урок. Наконец мачеха и сестры уезжают. Золушка остается одна. Она танцует в одиночестве, воображая себя на балу. Возвращается нищенка. Внезапно она преображается — это фея, которая наградит Золушку за ее доброе

сердце. С помощью фей времен года Золушка снаряжается на бал. Единственное условие — в полночь она должна оттуда уйти. Далее — по сказке.

В той первой постановке Плисецкая танцевала отнюдь не главную героиню, а маленькую сольную партию феи Осени, но она принесла ей новый успех и популярность.

Плисецкой дали новую роль — на этот раз главную. Это была «Раймонда» — балет композитора Александра Глазунова, на либретто романистки Лидии Пашковой, урожденной княжны Глинской. Сюжет она позаимствовала из легенд о рыцарях и крестовых походах, сильно исказив реальные исторические события. Большой возобновил старую постановку — еще Мариуса Петипа.

Рыцарь Жан де Бриенн прощается со своей невестой Раймондой, проживающей в замке своей тетки графини Сибиллы де Дорис, — он должен отправиться в крестовый поход. Ночью Раймонде видится призрак Белой дамы — покровительницы замка. Эта Белая дама, словно предостерегая, показывает девице незнакомого арабского рыцаря. Вскоре в замке разворачивается большой праздник — именины Раймонды. Среди множества гостей девушка узнает страшного рыцаря из своего ночного кошмара, это Абдерахман. Он хочет любви прекрасной Раймонды, но та отвергает его. Тогда хитрый и коварный Абдерахман решает похитить прекрасную Раймонду. Однако его злостным планам не суждено сбыться: из крестового похода возвращаются благородные рыцари во главе с королем Андреем, а среди них — Жан де Бриенн, который побеждает Абдерахмана и женится на Раймонде. В замке снова праздник.

Первое представление состоялось в Петербурге в Мариинке в 1898 году. Новый балет так понравился публике, что Глазунову преподнесли лавровый венок. Через два года Александр Алексеевич Горский и Иван Николаевич Хлюстин повторили «Раймонду» в Москве в Большом театре по хореографии Петипа. Затем его ставили балетмейстеры Горский, Ваганова, Вайнонен, Нуриев. В 1945 году по первичному либретто осуществил постановку в московском Большом театре балетмейстер Леонид Михайлович Лавровский.

Постановка эта прошла шумно, с редким для непремьерного спектакля успехом. И в этом была немалая заслуга Майи Плисецкой! Журнал «Огонек» опубликовал семь фотографий Плисецкой в балетных позах из Раймонды вкупе с заметкой о появлении новой талантливой балерины в труппе Большого театра. Майя была по-детски счастлива! Ей стали приходить

письма от поклонников с предложениями руки и сердца, признаниями в любви.

Впрочем, у этого успеха была и оборотная сторона: солистка Большого театра — дочь изменника Родины? Балериной заинтересовались компетентные органы. В ее доме начали появляться странные «поклонники», под видом уборки они копались в ее вещах, выспрашивали Майю о политике, о ее отце, о матери. А потом исчезали бесследно.

Теперь уже никто не сомневался, что спустя некоторое время Плисецкая будет примой. «Актрисой идеи» называли ее. А еще называли «балериной-стихией». Известный французский балетный критик Андре Филипп Эрсен характеризовал Плисецкую при помощи всего трех слов: «гений, мужество и авангард».

Да — природа наградила балерину уникальными способностями, такими, как большой шаг, высокий прыжок, бесподобное вращение, необычайно острое чувство музыки, неиссякаемая энергия и бурный артистический темперамент.

Стоило бы ей только пожелать, и от поклонников не было бы отбоя, ведь природа наградила Плисецкую утонченной аристократической красотой. Но Майе было не до личной жизни с ее развлечениями. У нее практически не было свободного времени, все уходило на репетиции и выступления.

Нет, «монахиней» Майя Плисецкая не была. Красивая умная молодая женщина привлекала мужчин, в нее многие влюблялись, за ней ухаживали. Порой и она сама отвечала взаимностью. Однажды балерина даже вышла замуж — за своего партнера по «Лебединому» латыша Мариса Лиепу — блестящего, необыкновенного танцовщика, которым она искренне восхищалась. Но очень скоро эти два трудоголика выяснили, что обманулись, попытавшись перенести в реальную жизнь чувства своих сценических персонажей. И разошлись. «Они были идеальными партнерами и, поженившись, видимо, решили, что будут идеальной парой. Но не сошлись характерами.» — так объясняла этот эпизод из биографии отца его дочь Мария Лиепа. Брак этот был столь недолгим, что кто-то пустил «утку»: мол, Плисецкая расписалась с Лиепой, чтобы добиться выезда за границу в Будапешт. Иначе ее КГБ не выпускало.

Однако существовала чуть ли не традиция российской знати: иметь любовницу балерину. Почтеннейшая публика, приходя на балет, первым делом смотрела не на сцену, а отмечала, кто сидит в императорской ложе. Чем ближе сидящий был к трону, тем выше был рейтинг балерины. А уж роман с балериной мог только

украсить биографию молодого человека.

Советские чиновники эту традицию продолжили, подчас опускаясь до самого откровенного насилия. Бывало и так, что за примой после спектакля приезжала черная «эмка» с вежливым, но настойчивым шофером, который отвозил любимицу миллионов к одному из этих не в меру страстных поклонников, даже не объясняя, чьего внимания она удостоилась.

«Ведь не скажешь же «нет»», — вздыхала уже в старости одна из примадонн, вспоминая свою молодость и ухаживания Вождя.

Любовницей Сталина считали талантливейшую Марину Семенову, ученицу Агриппины Вагановой. В 1938 году арестовали и расстреляли ее мужа-дипломата, посла Льва Карахана, а ее саму держали под домашним арестом. Лишь ценой огромного унижения талантливой балерине удалось вернуть себе свободу и сцену.

«При близком рассмотрении она являла собой довольно пышнотелую, с маленькой, складно посаженной головкой, сильным торсом женщину времен крепостного театра Параши Жемчуговой, — такой запомнила Марину Семенову Майя Плисецкая. — Танцевала она ослепительно. Стальные ладные ножищи, безукоризненно выученные Вагановой, крутили, держали, вертели ее лепное тело на славу. Много позже Семенова как-то спросила у меня: «Ты замечала когда-нибудь, что у меня нет плие и коротковаты руки?» Я удивилась. «Это работа Агриппины». Танец — вот что интересовало молодую Плисецкую, другие же в первую очередь обращали внимание на бриллиантовые серьги Семеновой, на роскошное меховое боа.

Еще одна прима Большого театра Ольга Лепешинская в своих поздних интервью тоже признавалась в своих близких отношениях с Вождем народов, в которого даже была влюблена. Сталин ей очень симпатизировал, прозвав «стрекозой». Она была активной общественницей и энергичным членом партии. Говорить с трибуны было для нее так же привычно, как выступать на сцене. «Я — абсолютно продукт советской власти», — откровенно говорила о себе сама Лепешинская. Благодаря расположению Самого она получила свою первую Сталинскую премию: «…когда Сталин прочитал имена кандидатов на премию — Файер, Уланова и третий человек, — он зачеркнул одну из фамилий, не будем говорить какую, и синим карандашом написал мою. Так я оказалась среди первых лауреатов Сталинской премии».

Плисецкая Лепешинскую не любила, отдавая, впрочем, должное ее незаурядному таланту танцовщицы: «…ее физические

данные расходились с моими представлениями о красоте женского тела в балете. Но у нее были азарт, напор, бесстрашие, динамичное вращение. Публике была по душе авантажность Лепешинской, ее жизнерадостность. Хотя, не скрою, последнее было для меня ненатуральным».

Сама Плисецкая в партию не вступала, а выступая на концерте для НКВД, все время думала о том, есть ли в зале те, кто расстреливал ее отца? Кто рылся в их бельевом шкафу, листал книги на полках? Или тех, кто конвоировал мать в Казахстан?..

День 27 апреля 1947 года стал знаменательным в жизни Майи Плисецкой. Она впервые танцевала партию Одетты-Одиллии в «Лебедином озере». Самый известный балет Чайковского впоследствии сделался одним из ключевых в ее репертуаре.

При написании этой бессмертной музыки Чайковский вдохновлялся старинными немецкими легендами и горными пейзажами Баварии. Там действительно есть озеро, рядом со знаменитым замком Нойшванштайн, где вот уже несколько веков гнездятся лебеди. Наблюдая за ними, поэты сложили повесть о прекрасной принцессе Одетте, превращенной в лебедя проклятием злого колдуна — рыцаря Ротбарта.

В четырех актах балета чередуются реальные и фантастические картины. Празднуя свое совершеннолетие в дворцовом парке, принц Зигфрид покидает друзей, следуя за пролетевшей над замком стаей лебедей. Они опускаются на водную гладь и превращаются в прекрасных девушек, среди которых выделяется красотой их предводительница — Одетта. Зигфрид влюбляется в нее с первого взгляда и клянется в вечной любви. Но у его родни другие планы! На балу в замке, по велению матери Зигфрида, он должен выбрать себе невесту. Однако принц безучастен, пока не появляется Одиллия, девушка, невероятно похожая на его Одетту. Ей он и оказывает предпочтение, тем самым нарушая клятву. Но на самом деле Одиллия — это дочь злого гения — Ротбарта!

Поняв, что совершил роковую ошибку, Зигфрид бежит к озеру и молит Одетту о прощении, но не получает его. Тогда Зигфрид бросает вызов волшебнику Ротбарту. В сказке бурные волны разбушевавшейся на озере стихии поглощают Одетту и Зигфрида, но в СССР концовку изменили на хеппи-энд, и воды озера поглощали злодея Ротбарта.

Премьера балета состоялась в 1877 году на сцене Большого театра в Москве. Первой исполнительницей партий Одетты и Одилии стала Полина Карпакова. С тех пор партию Одетты-Одилии исполняли великолепные танцовщицы: Леньяни,

Кшесинская, Уланова, Семенова.

Репетиции в Большом начались с «белого» адажио, то есть с партии Одетты. Эта часть получилась быстро, технически она не очень сложная, и тем более ранее Плисецкая уже танцевала лебедей — подруг Одетты. Финал акта — уход Одетты — она просто сымпровизировала, изобразив, как лебедь уплывает вдаль. Руки ее повторяли движения речных волн. Кто-то из присутствовавших артистов негромко, но слышно сказал вслух: «С этого ухода Плисецкая соберет урожай.» Голос был женский. «Пророчица» оказалась права: потом на этом месте каждый раз раздавались аплодисменты.

Но вот «черный» акт балета, партия Одилии, шел не так гладко. В балете есть очень сложное место, придуманное итальянкой Пьериной Леньяни. Она впервые в России — не в «Лебедином», а в «Золушке» — прокрутила 32 фуэте. Наблюдавшие за иностранкой из-за кулис петербургские артисты рты раскрыли: этого трюка тогда в России еще не видели.

Петипа обратил внимание на новинку и пристроил «трюк» в самый конец па-де-де Одиллии и Принца, подобрав для этого подходящую музыку. Но разумеется, Пьерина Леньяни тщательно хранила секрет своего «ноу-хау». Русские балерины, пытавшиеся повторить трюк, никак не могли понять, как именно делает свои повороты итальянка и как ей удается удержаться на одном месте сцены — «пятачке» диаметром полметра. На классных занятиях все старались, разогревшись, исполнить хоть три-четыре фуэте, некоторые дотягивали до восьми — и падали, теряли «точку». Танцовщицы знают, что при вращении необходимо фиксировать взгляд на своем отражении в зеркале репетиционного зала или на воображаемой «точке» в темноте зрительного, для чего следует не поворачивать голову вместе с корпусом, а, задержав ее насколько возможно, затем быстро повернуть, опередив вращение тела. По театральной легенде, повторить тот трюк получилось у одной лишь Агриппины Вагановой. Выйдя на середину, став в четвертую позицию, прошепелявя при этом себе под нос «она делала так», с ходу, без срывов коренастая русская девушка прокрутила все тридцать два. Один к одному. Но Ваганова примой не была. А честолюбивые русские солистки потянулись на выучку к Энрико Чеккетти: этот миланский виртуоз осел в России после успешных гастролей, стал первым танцовщиком, балетмейстером и репетитором Мариинского театра. Совместные усилия педагога и учениц принесли плоды: секреты итальянки удалось раскрыть, и фуэте стало непременной принадлежностью классических па-де-де. Первой русской балериной, показавшей публике свои 32 фуэте, была главная звезда Мариинки Матильда Кшесинская. Но

мало того: переждав овации публики, балерина повторила их на бис. Газеты наперебой расхваливали ее выступления. Матильда была яркой, выразительной, очень техничной. Работоспособность у нее была необыкновенная. Утром она приезжала в репетиционный зал и подолгу занималась, вечером — спектакль, затем окруженная поклонниками прима уезжала кутить почти до утра, а на следующее утро снова появлялась в репетиционном зале, свежая и полная сил. Но не только ее балетные успехи, даже имя ее было запрещено упоминать в те годы в сталинской России, ведь, подумать только, Кшесинская была фавориткой самого Николая Кровавого!

Конечно, молодой Плисецкой было трудно соперничать с этими легендарными исполнительницами. Позже она заменила то проклятое фуэте, которое у нее не было стабильным, на стремительный круг. Но на прогоне и премьере фуэте получилось без задоринки, «на пятачке».

«Наверное, я танцевала «Лебединое озеро» несовершенно, — сказала однажды Майя Михайловна. — Были спектакли удавшиеся, были с огрехами. Но моя манера, принципы, кое-какие театральные новшества привились, утвердились. «Плисецкий стиль», могу сказать, пошел по миру. Со сцены, с экрана телевизора нет-нет да и увижу свое преломленное отражение — поникшие кисти, лебединые локти, вскинутая голова, брошенный назад корпус, оптимальность фиксированных поз. Я радуюсь этому. Я грущу.»

Однако она оказалась самым строгим своим критиком. Публика приняла ее Одетту-Одилию с восторгом. Газеты писали, что Плисецкая блистательно показала превращения, происходившие с ее героиней, то сбрасывая с себя колдовские чары, то снова становясь лебедем. Балерина постаралась переключить внимание аудитории с абстрактной техники на душу и пластику. Взгляды приковывались к рисунку лебединых рук, излому шеи; никто не замечал, что ее па-де-бурре не так уж совершенны. «Немало балерин «Гранд-опера» могли исполнить па-де-бурре отточеннее, с лучшим вытяжением подъемов, выворотнее, — признавала она. — А вот спеть руками и абрисом шеи тему Чайковского?..»

Та премьера, несмотря на дневное время, собрала чуть ли не всю театральную Москву. После оркестрового прогона поползла молва, что «Лебединое» Плисецкой удалось. В зале было много громких имен. Лавровскому работа тоже понравилась, и с его подачи спектакль стал самым популярным блюдом для важных зарубежных гостей. В «Лебедином озере» Плисецкую видели все главы иностранных государств, посещавшие Советский Союз.

Гвоздем программы знакомства со страной было посещение Большого театра, на сцене которого господствовал балет «Лебединое озеро» с Майей Плисецкой в главной роли.

«Для гостей я натанцевалась всласть, — говорила Плисецкая. — Кого только не угощали «Лебединым» со мною! Маршала Тито, Джавахарлала Неру и Индиру Ганди, иранского шаха Пехлеви, американского генерала Джорджа Маршалла, египтянина Насера, короля Афганистана Мухаммеда Дауда, приконченного позднее, императора Эфиопии Селассие, сирийца Куатли, принца Камбоджи Сианука.»

Когда в Москву в очередной раз наведался Мао Цзэдун, Великий кормчий народов Востока, то вместо запланированного «Красного Мака» он тоже потребовал «Лебединое». Оказывается, для китайца «Красный мак» ассоциировался исключительно с наркотиком, а вовсе не с революцией!

Охрана в тот день была удесятерена. Особый пропуск, который успели отпечатать ретивые блюстители за ночь, проверялся у каждой без исключения двери. Его надо было держать при себе в лифе пачки на груди. Танцуя, Майя боялась: вдруг на шене или в прыжке пропуск выскользнет, а «ворошиловские стрелки» в ложах примут его за новейшее взрывное устройство и откроют по ней огонь. Но все прошло гладко. В конце спектакля растроганный Мао прислал исполнительнице гигантскую корзину белых гвоздик.

Было в ее жизни и несколько особых «Лебединых», запомнившихся. Так, в 1959 году в Пекине собрались все народные артисты СССР — из Большого и Кировского театров. Она танцевала «Лебединое», а дирижировал — Евгений Светланов. Репетиций никаких не было, но Светланов — не балетный дирижер и не был знаком со спецификой. «Мне-то темп не важен, я любой все равно поймаю. Но то, что сделал Светланов, превзошло все. Это был его диалог с Чайковским. Особенно я была потрясена в третьем акте, который начинается трубами, — выход Одиллии, пауза. И вдруг взрыв звуков в невероятном темпе. Но я успела. Это было эффектно.

Дальше, уже в финале, идут туры по кругу, и он снова задал такой темп! Я начала круг и подумала: «Или насмерть, или выжить!» Вышло! И какой был успех!» — вот так описала тот спектакль сама Майя Михайловна.

А однажды в па-де-де во время адажио Одиллии и Принца из «Лебединого озера» у нее оторвалась тесемка от туфли. Бросить Принца и заняться тесемкой? Невозможно. И тогда она просто скинула туфлю, и швырнула ее на рампу, а весь финал, состоящий из пируэтов на левой ноге, провела в одной туфле, а

правая нога была босая.

«Лебединым» положение Плисецкой в театре на порядок укрепилось. В перечислениях новых послевоенных имен, «подающих надежды талантов», когда разговор заходил о балете, список начинали с нее. Эта «обойма» имен путешествовала из газеты в газету и предопределила выбор участников на Фестиваль демократической молодежи в Праге летом 1947 года. Но при заполнении анкеты Майе Михайловне пришлось указать, что ее отец был репрессирован в 1937-м как «враг народа». В итоге в Прагу она попала не сразу.

Все уехали, а она осталась в Москве. Ее вызвали на собеседование в ЦК комсомола, задавали вопросы. Это был тот редкий случай, когда у Майи получилось стать дипломатом и она сумела комсомольцам понравиться. Утром в сопровождении «лощеного комсомольского клерка» она вылетела в Прагу. Этот клерк потом внимательно наблюдал за ней всю поездку: как поведет себя дочь «врага народа» в первом зарубежном вояже?

Прага показалась Плисецкой зажиточным, красивым городом, очень буржуазным. Частные лавки, маленькие магазинчики, рынки не страдали от отсутствия товаров. Только денег у советских артистов не было. По одному «в город» ходить было запрещено, только группами — не менее трех человек. Артистов возили на стадионы «болеть за своих». В автобусах неизменно пели хором: «Дети разных народов, мы мечтою о мире живем». Не запоешь, значит, несогласный, ненадежный. Без голоса, а затянешь. Двумя годами позже был Будапешт, затем Берлинский фестиваль. Но суть не менялась. Заведенный в Праге порядок оставался незыблем.

Хорошая жизнь, зарубежные поездки — все это длилось недолго. К концу ее пятого сезона в Большой театр назначили нового директора, Александра Васильевича Солодовникова, который сразу невзлюбил слишком уж независимую балерину.

Невзрачный, сутулый, в больших очках, в вечно жеваном костюме с оттопыренными карманами, всегда в белой рубашке, всегда при галстуке — этакий «товарищ Огурцов». Он просто забыл о существовании такой балерины — Майя Плисецкая. Забыл, что она танцевала заглавные партии, что получала награды. Зато комсомольская ячейка про нее не забыла! То и дело Майю вызывали на собрания и пропесочивали за пропуски политчасов, отлынивание от диалектической учебы. Будто было у нее — загруженной до предела — время на эту ерунду!

Как ни странно, но второй ее взлет начался со дня рождения

Сталина. Это было 21 декабря 1949 года. В Кремле планировался грандиозный концерт — и после долгих проверок-перепроверок ее все же включили в состав исполнителей. А состав там был потрясающий! Уланова, Семенова, конечно — Лепешинская, из Тбилиси специально пригласили гениального танцовщика Вахтанга Чабукиани. Из оперных — Козловский с Михайловым, Вера Давыдова, Валерия Барсова.

Плисецкой досталась партия Уличной танцовщицы — эпизод второстепенный, но броский. Помогла случайность: постоянная исполнительница захворала. Плисецкая осилила эту короткую партию за две репетиции. А потом каждый номер гоняли раз по сто — чтоб все прошло без сучка без задоринки! Устроители вникали во все детали: какого цвета будет костюм? А роза в волосах? Это казалось им очень важным: ведь в фуэте и арабесках они ничего не понимали.

А потом опять — пропуска, проверки, сличение фотографий, охранники в коридорах.

Торжество проходило в Георгиевском зале — выступать пришлось на натертом до блеска паркетном полу. Для балетных танцоров это сущий кошмар: травмы могут быть самые страшные. Майя думала только об одном — как бы не поскользнуться, не упасть! Но пронесло. Как она станцевала, как дотянула до конца — Майя Михайловна не помнит. Кланяясь, приседая в низком реверансе, она так и не решилась поднять глаза и взглянуть в лицо того, кто убил ее отца и так страшно мучил ее мать и маленького брата.

Однако этот концерт позволил переломить судьбу, недоброжелатели отступили, и Плисецкой снова стали давать роли. А страшный рассказ о вощеной сцене Георгиевского зала Кремля балетная труппа долго передавала друг другу, ужасаясь и охая.

«Я никогда не пыталась добиться невозможного, насилуя организм. Поэтому, несмотря на огромное количество травм, все-таки до сих пор здорова», — признается Майя Михайловна.

А травм действительно было много, они не обходили Плисецкую стороной. Она рвала икру, защемляла спинной нерв, вывихивала сустав голеностопа, ломала пальцы, разбивала стопы. Каждая из этих травм отодвигала премьеры, отменяла съемки, срывала гастроли.

Еще в училище начало болеть колено. Поставили диагноз — болезнь Гофа, или «собственная связка наколенника», и медицинские светила вынесли вердикт: о балете надо забыть! Как теперь предполагает Майя Михайловна, тот диагноз был

неверным.

Спас Майю Михайловну массажист — Никита Григорьевич Шум, который лечил спортсменов. Принимал нелегально — знахари-самородки в те годы, медицину не допускались.

Это был огромный человечище. В двадцатых годах он выступал в цирке на манеже борцом и на разминке уложил однажды великого Ивана Поддубного на лопатки. Непобедимый чемпион так рассвирепел, что без правил схватил Никиту, швырнул за барьер и сломал ему ключицу. Кость срослась неправильно, и с карьерой борца пришлось распрощаться.

Знахарь колдовал над Майиным коленом две недели: разминал, правил, грел парафином, клал компрессы, жег холодом, вытягивал, варил снадобья. И все мерно, без спешки. На пятнадцатый день чародей разрешил начать заниматься. Колено было здоровым.

А от денег массажист отказался! Даже не посмотрел, сколько там Майя ему принесла:

— Тебе они сгодятся самой. А мне подбрасывают футболисты. На жизнь и курево хватает.

К этому замечательному лекарю обращались и другие танцоры. Его считали волшебником! Артисты балета добились того, что его — самоучку — устроили работать массажистом в Большой. После его внезапной смерти все горевали, плакали. На панихиде было море цветов. Огромный венок положила на его гроб Уланова, которой он тоже не раз чудодейственно помогал.

А вот преемник Шума оказался никудышным — пьяницей. Однажды он обжег Плисецкой разорванную икру хлорэтилом до самой кости. Так что гипс наложить было нельзя. Хлорэтил — это местное средство для кратковременного поверхностного обезболивания. Он вызывает вследствие быстрого испарения сильное охлаждение кожи, сужение сосудов и, как следствие — понижение чувствительности.

Глава 7
Оттепель?

В 1953 году Плисецкой исполнилось 28 лет — а это вполне зрелый возраст. Страна переживала новый виток репрессий, печально знаменитое «дело врачей». В «Правде» была опубликована неподписанная статья «Подлые шпионы и убийцы под маской профессоров-врачей», в ней упор делался на национальность всех арестованных врачей — евреи. Обвинения против них увязывались с идеологией сионизма. Евреи-националисты объявлялись агентами американской разведки. Волна докатилась и до Большого театра: из его поликлиники вышвырнули за дверь отоларинголога с фамилией Фельдман. Врачом она была хорошим, оперные в ней души не чаяли, она лечила их несмыкание связок. «Враги у нас под носом, дочь убийцы Фельдман свила гнездо в нашей поликлинике!» — надрывался парторг на собрании.

В каждом еврее видели агента сионизма. Муссировались страшные слухи, что Сталин намерен переселить все иудейское племя на Дальний Восток, в Биробиджан. Он уже выселил целые народы — немцев Поволжья, крымских татар, чеченцев, ингушей. Так почему бы теперь не обойтись так же с евреями? Майя с ужасом ждала — что будет с ней? С ее семьей? Они же Мессереры, не Ивановы, да и внешность у нее — не славянская.

Но судьба распорядилась иначе: 2 марта 1953 года диктор Всесоюзного радио Юрий Левитан зачитал ледяным голосом бюллетень о здоровье Сталина со зловещими словами — инсульт, потеря сознания, паралич тела, «дыхание Чейн-Стокса». Люди на улицах испуганно примолкли, заговорили шепотом. В афише на 4-е число значилась «Раймонда». Состоится спектакль? Или отменят?..

Спектакль состоялся — при полупустом зале. Люди боялись: вдруг соседи донесут, что в самый решающий, трагический момент истории семья NN развлекалась, театры посещала.

Пятого марта Сталин умер. К Колонному залу, где проходила гражданская панихида, потекли безбрежные толпы людей. Плисецкой, как участнице концерта в день его семидесятилетия, выдали «драгоценный» пропуск. Она пошла. Милостью судьбы не попала в страшную давку — миновала то жуткое место, Трубную площадь. Колонный зал был обит черным крепом. Звучала тягучая, медленная классическая музыка. Обстановка действовала угнетающе, Майя даже пустила слезу. Отрезвила ее

произнесенная кем-то фраза: «Теперь-то тебя никто не боится.» Провокация? Испытывают? Майя взяла себя в руки и постаралась поскорее уйти. А дома ее встретила радостная, ликующая Рахиль Мессерер: сдох-таки тиран!

Потом был XX съезд КПСС и разоблачение культа личности, знаменитая хрущевская оттепель и реабилитация политзаключенных. То была далеко не свобода — лишь ее видимость. Но все же приоткрылся — чуть-чуть, на маленькую щелочку — железный занавес. И тридцать шесть человек — артисты Большого театра, танцоры из хора Пятницкого, исполнители народных песен из республик СССР — отправились на гастроли в Индию. Путешествие было интересным: поездом до Вены, потом поездом же — в Рим, а оттуда — самолетом до Караччи. В Риме артисты провели два дня — целых два дня!!!

Их водили по городу строго группой, как под конвоем. Отойти чуть в сторону, задержаться у фрески Микеланджело было нельзя. Сопровождающие, как назойливые мухи, контролировали буквально каждый шаг.

Потом перелет — и Карачи. Советских артистов черноокие экзотические красавицы в сари встретили поклонами и цветами. Нет, не привычными всем букетами, а венками из цветов, сплетенными с небывалым искусством. Небывалая роскошь: каждому артисту был предоставлен отдельный номер. Но соглядатаи не дремали! К Плисецкой был приставлен персональный сторож, он не отходил от нее ни на шаг, сопровождал всюду, не позволял отходить от группы, смотрел, что она покупает, как долго выбирает вещи. Балерина в ответ срывалась, дерзила, а гэбист злобился все сильнее.

Индийские песни, танцы — могли ли они оставить равнодушной великую балерину? Но знакомство с индийскими актерами не вписывалось в программу. Плисецкая наплевала на правила, пригласив переводчика, разговорилась с Раджем Капуром, чьи фильмы «Бродяга» и «Господин 420» шли в СССР, и бесподобной красавицей танцовщицей и певуньей Наргис, партнершей Капура по многим фильмам. Людям искусства было что сказать друг другу, но бдительному чекисту не было дела до их проблем: он злился и выразительно постукивал по циферблату часов, а потом долго выговаривал Майе за неформальное общение.

Потом принялся мелочно мстить. В музее, устав за день, она присела на скамейку и скинула с ноги жмущую туфлю — тут же подскочил соглядатай: не положено туфли снимать!

В целом индийские гастроли проходили неплохо, но артисты замечали, что большая часть выступлений остается непонятной

зрителям. Один только «Умирающий лебедь» неизменно вызывал бурные аплодисменты — при том, что остальные номера той же Плисецкой оставляли индусов равнодушными. В чем же дело?

Объяснилось все на приеме, где Плисецкая сидела рядом с Джавахарлалом Неру. Он три раза приходил на концерты, и один раз с ним пришла красавица Индира с маленьким сыном.

Премьер несколько раз пытался заговорить с балериной то по-английски, то по-французски, но Плисецкая ни одного иностранного языка не знала! Ох, сколько огорчений доставил ей в жизни этот пробел в образовании!

Но в тот день Джавахарлал Неру подозвал переводчика-индуса и принялся рассказывать Майе индийские легенды о лебедях. Он говорил о том, что лебедь самое верное из живых существ на земле, что когда самец погибает, то самка, взмыв высоко в небо, камнем бросается на землю, не раскрыв крыльев, и разбивается насмерть. Что лебедь в смертельной агонии громко горестно стонет, можно сказать поет, издавая звуки осмысленные и мелодичные, и что лебединое чувство семьи должно стать образцом для человечества. Так вот почему здесь так понравился ее танец о Лебеде!!!

Потом принесли плов, обильно приправленный пряностями — такого вкусного плова Майя не пробовала больше никогда, и Неру стал аппетитно есть его руками, как это принято в Индии. Жестом он пригласил Майю последовать его примеру. Прозвучала реплика, сказанная через индийского переводчика: «Это блюдо есть вилкой и ножом — все равно что любить через переводчика». Улыбнувшись, Майя отбросила прибор и тоже принялась смачно поглощать аппетитный плов. А с другого конца стола на нее с ужасом смотрел соглядатай. Сам он не проглотил ни кусочка, а после ужина тут же оказался рядом с балериной и принялся задавать вопросы: о чем говорил с ней Неру? Почему через своего переводчика, не через советского?

— Неру спрашивал меня про вас, — съязвила выведенная из себя актриса. — Спрашивал, почему все едят, а один не притронулся. Предположил, что вы — верующий и поститесь.

Чекиста перекосило. Это в наши времена церковь в почете, а тогда по одному только подозрению в религиозности могли и из партии выгнать, и с работы. Гэбист понял, что над ним издеваются, побелел от злости и по возвращении отомстил.

С этого момента Плисецкая стала невыездной. Следующие гастроли Большого просвистели мимо нее, потом еще одни и еще. Голландия, Греция, Китай. И это несмотря на то, что в 1951 году, когда отмечалось 175-летие со дня основания Большого театра, Майя Плисецкая стала заслуженной артисткой РСФСР. В 1956-м

— народной артисткой РСФСР. Можно вспомнить многих актеров, которые награждались почетными званиями не за свои достижения на сцене или съемочной площадке, а совсем за другое. Но Плисецкую наградили по заслугам, наградили, несмотря на довольно сложные отношения с властью.

Недоверие властей к балерине было столь велико, что за ней всюду по пятам стала следовать машина с тремя неприметными молодыми людьми. Машина сопровождала ее в театр, в магазины, ночью стояла под окном ее квартиры. Не понаслышке знакомые с таким способом слежки артисты театра подтвердили: это машина КГБ.

Потом была Англия, Лондон. Туда отбыло три четверти труппы — а Плисецкая осталась в Москве. Потом точно так же не состоялся Париж. Это было невероятно обидно! Особенно когда танцовщица узнала, что в Париже на гастролях Большого побывала сама Матильда Кшесинская. «Я плакала от счастья. Это был тот же балет, который я видела более сорока лет назад, обладатель того же духа и тех же традиций.» — так написала прима Императорского театра в своих мемуарах. Интересно, что бы сказала блистательная Матильда, увидев танец Плисецкой? Этого мы уже никогда не узнаем.

Но позднее судьба вознаградила балерину за ту несостоявшуюся встречу. Она виделась и сумела пообщаться с Ольгой Спесивцевой, с Сергеем Лифарем, с Жоржем Баланчиным.

В семьдесят шестом году в Америке она тайком нанесла визит легендарной Ольге Спесивцевой — балерине с несчастливой, ужасной судьбой. Великий балетмейстер Энрико Чекетти сказал о Спесивцевой: «В мире родилось яблоко, его разрезали надвое, одна половина стала Анной Павловой, другая — Ольгой Спесивцевой». Дягилев добавил: «Для меня Спесивцева — та сторона яблока, которая обращена к солнцу», «Спесивцева тоньше и чище Павловой». Увы, ужасы революции, гражданская война, эмиграция — эти беды погубили талантливую балерину. На нее обрушились болезни: сначала туберкулез, а потом стала подводить память, развилась мания преследования. Двадцать лет балерина провела в психиатрической клинике, а выздоровев, уже не могла вернуться на сцену. Еще почти полвека она жила в пансионе Толстовского фонда под Нью-Йорком, страдая от одиночества и невостребованности.

Она соглашалась на встречи с советскими артистами, но каждый раз очень расстраивалась. При встрече с Майей Плисецкой Спесивцева, поседевшая, но все еще красивая, похожая на свои старые фотографии, была не слишком разговорчива,

стеснялась своего зависимого положения и поначалу неохотно шла на контакт. А потом задала вопрос: «А Витя Семенов жив?» Плисецкая опешила: Виктор Александрович Семенов, бывший танцовщик — премьер Мариинского театра, когда-то принимал ее в хореографическое училище. Увы, жив он не был — умер в 1944-м.

А вот темпераментный Серж Лифарь, в прошлом ведущий солист Дягилевского балета и балетмейстер Парижской оперы, ворвался в артистическую уборную Плисецкой после «белого» акта «Лебединого» со словами: «Вы напомнили мне Оленьку Спесивцеву. Это лучшая балерина веков. Она, как вы, танцевала душой, не телом. Впрочем, и телом тоже. Замечательным телом.» О, это был великолепный комплимент!

На следующий день Лифарь подстерег Плисецкую возле артистического входа «Гранд-опера» и ошарашил: «Нас ждет Коко Шанель. Я ей о вас рассказывал. Едем.»

Актриса опешила: Шанель? Этого не может быть! Наверняка, шутка! И даже принялась отказываться от неожиданности. Но Лифарь настаивал: «Я беден, не имею денег на подарок, вас достойный. Все, что зарабатываю, трачу на пушкинский архив. Встреча с Коко — вот мой вам подарок. Едем, черт возьми. Нас ждут».

Лифарь сказал правду: в бутике Шанель их действительно ждали.

Легендарная Коко запомнилась Майе высокой, очень худой женщиной. Ей было уже за восемьдесят. Для двух зрителей — Плисецкой и Лифаря — Шанель устроила показ мод Дома Коко Шанель осенне-зимнего сезона. Это была первая французская коллекция, которую довелось увидеть Майе Михайловне.

Манекенщицы очень старались, но Шанель все равно была недовольна и то и дело делала им замечания. Потом сама показала, как надо носить наряд — и произошло чудо: на мгновение Шанель словно омолодилась. По походке, по фигуре ей нельзя было дать больше двадцати пяти лет.

А потом хозяйка модного дома вдруг предложила: «Выбирайте, Майя, что вам понравилось. Все — ваше».

Плисецкая замялась в нерешительности: не привыкла она к таким царским подаркам. И тогда Шанель выбрала ей наряд сама — белый мундирчик из плотного простроченного шелка с аксельбантами и золотыми полувоенными пуговицами. Он и по сей день в гардеробе балерины, надевает она его по торжественным случаям. Покрой, форма и сегодня не вышли из моды. Под пиджак носят прямой сарафан, складно облегающий

фигуру.

Но Майе предстояло еще выдержать испытание!

— Жанет, снимите костюм, пусть Майя наденет на себя. — Приказала Коко. — И пройдется в нем перед нами. Посмотрим, как умеет носить изделия Дома Шанель балерина из России.

Облачившись в белый мундирчик, Плисецкая вышла к зрителям, подражая походке Шанель, сделала диагональ и два круга. Коко разразилась аплодисментами:

— Теперь я верю Сержу, что вы — великая балерина. Я вас беру в свой бутик. Согласны?..

Краем глаза Майя Михайловна заметила, как облегченно вздохнул Серж Лифарь, словно они оба выдержали заковыристый экзамен.

Потом в ее жизни будет много модных коллекций. Прославленный Пьер Карден будет создавать костюмы специально для нее, для ее спектаклей. Со временем придет черед и самой Плисецкой делать подарки: она передаст в коллекцию историка моды Александра Васильева несколько уникальных предметов из своего гардероба, среди которых модели Кардена и Шанель.

Но подарки Шанель, показы у Кардена — все эти волшебные сказочные чудеса случатся в жизни балерины намного позже. Молодость у великой Майи Плисецкой была такой же скудной, как и у большинства ее соотечественниц. И точно такими же были проблемы с гардеробом.

Была такая, нынче уж совсем забытая профессия: фарцовщик — так называли спекулянтов, перепродававших вещи фирменные или не очень, выменянные или перекупленные у приезжих иностранцев, которые в СССР у простого гражданина не было возможности приобрести или за которыми необходимо было выстаивать огромные очереди. Считается, что слово «фарцовщик» происходит от английского for sale — «для продажи». Фарцовщиками часто бывали дети дипломатов или тех советских чиновников, кто имел возможность часто выезжать за границу и располагал валютой.

Зарубежные товары перепродавались из-под полы, в подворотнях, на съёмных квартирах или через знакомых. Часто фарцовщики обманывали своих покупателей и продавали им отечественную продукцию или самострок, отшивавшийся в подпольных цехах.

Вот именно у таких фарцовщиков и одевалась Майя Плисецкая, да и все ее коллеги. Это было необходимо: артистка

— всегда на виду. И ей надо было обязательно выглядеть «не хуже» тех, кто имел возможность выезжать за границу. А фарцовщики альтруистами не были, вещи продавали втридорога. Чтобы купить красивое платье, приходилось «обтанцевать» тысячи крохотных неудобных клубных сцен, нетопленых площадок с кривыми полами, исколесить сотни проселочных разбитых дорог, ночевать в пропахших клопами номерах, намучить ноги, нахлебаться вдоволь неистребимого российского хамства. Элегантность давалась кровью.

В те годы на каком-то приеме Хрущев сказал балерине с укором:

— Вы слишком красиво одеты. Богато живете?..

Майя подтвердила: да, очень богато, хорошо зарабатываю, Никита Сергеевич.

Только вот на шубу ее богатств не хватало. Меха Майе были не по карману, приходилось ходить по московским морозам в старом каракулевом манто, отданном ей Суламифью Мессерер. Серые каракулевые шкурки совсем облезли, стерлись местами, образовав внушительные плешины, шубку перешил театральный скорняк, вставив по бокам серое сукно. Шубейка не грела совсем, но выглядела эффектно. Еще и на шапочку меха хватило! Люди числили Майю модницей — и ей это льстило.

Плисецкая всегда любила эффектные вещи, даже на грани эпатажа. Порой это шокировало не привыкших к броским вещам москвичей. «Вернувшись из Парижа — это был уже 66-й год, — где Надя Леже подарила мне опять же каракулевую, черную макси-шубу, прошитую кожаными аппликациями, и я, вырядившись в нее, вышла из дома на Горького, чтобы поймать такси, — писала балерина, — первая же взбаламученная видом моим москвичка окрестила себя православным знамением и гневно взвизгнула:

— О Господи, греховодница-то.

По части шубы-макси я была в Москве Христофором Колумбом».

Глава 8
Опальное «Лебединое»

Тогда, в 1958-м, оставшись в Москве, Майя почувствовала себя несправедливо обойденной и решила выразить протест. А как может протестовать балерина? Только танцем, показав все, на что она способна. Успех был ошеломляющим! Ни у кого из зрителей не осталось сомнений в том, что Майя Плисецкая — звезда Большого театра. С такими же, как она сама, «невыездными» Майя решила поставить «Лебединое озеро».

Единомышленников у нее нашлось много, «отказники» воспрянули духом и репетировали вовсю, не отлынивали. Кто какой партии не знал — осваивал молниеносно. По театральной Москве разнеслась весть: в Большом Плисецкая готовит нечто невероятное!

Казалось бы: чего тут необычного? Прима-балерина Большого театра ставит старый, хорошо всем знакомый балет. Но в Министерстве Культуры и других «учреждениях» забеспокоились, почуяли неладное. В квартире Майи Михайловны начали раздаваться телефонные звонки: «Вы должны предотвратить демонстративный успех, триумф «назло»».

Но Майя ничего предотвращать не собиралась — и тогда, накануне премьеры, ее вызвала в свой кабинет сама Екатерина Алексеевна Фурцева — тогда еще первый секретарь Московского горкома партии.

Эта женщина с трагической судьбой вошла в историю как личность яркая и далеко не однозначная. Будучи членом партии и совершенно советским человеком, она в то же время всей душой симпатизировала демократическим переменам в обществе и не сумела принять новый виток — теперь уже брежневской реакции.

Майя Михайловна Плисецкая подсмеивалась над «международными» конкурсами, проводившимися в странах социализма: ведь награды там давали исключительно советским участникам. И в этом они с Фурцевой были единомышленницами! Екатерина Алексеевна сумела переломить устоявшуюся традицию: в 1958-м на Международном конкурсе имени Чайковского во многом благодаря настойчивости Фурцевой первая премия была вручена американцу Вану Клиберну, а не одному из советских музыкантов. Вскоре ситуация повторилась и на Московском международном кинофестивале. Первый приз получил Федерико Феллини за фильм «$8^1/_2$». Стараниями

Фурцевой в СССР проводились интересные выставки, гастроли, она сумела спасти от разрушения несколько памятников старины. Но, конечно, отстаивать свою точку зрения в СССР можно было только до определенных пределов, а случай с опальным «Лебединым» был исключительным.

Много лет спустя Майя Михайловна описывала Екатерину Фурцеву как миловидную статную женщину средних лет, тщательно причесанную, светловолосую, элегантную, с усталой, чуть скошенной улыбкой. «Это была яркая фигура в нашем загаженном ничтожествами государстве, — признавала Плисецкая. — Да и конец у Фурцевой был трагическим: она отравилась цианистым калием. Безмерное честолюбие уложило ее на смертный одр».

Часто эмоциональной балерине удавалось найти аргументы и склонить Фурцеву на свою сторону, переубедить. Госпожа министр хваталась за телефонную трубку и вступала в перепалку с каким-нибудь отпетым бюрократом, не стесняясь повышать голос. «Но. — добавляет Майя Михайловна, — монстру КГБ и она перечить не могла. Этот приговор обжалованию в советской системе не подлежал.» Тогда они проговорили полтора часа, все время возвращаясь к одной и той же теме: надо что-то сделать со спектаклем, чтобы завтра не было успеха.

Плисецкая упрямо твердила свое: я могу не танцевать вовсе. Фурцева искала компромиссы: «Вы должны обзвонить всех своих поклонниц и поклонников. Объяснить, что будет иностранная пресса. Возможна политическая провокация. Это во вред нашей с вами социалистической Родине.»

В тот раз Плисецкая Фурцеву не переубедила, скорее — перехитрила, заставила поверить, что, вернувшись домой, действительно начнет обзванивать тысячи и тысячи своих поклонников, многих из которых она и по именам-то не знала. Нет, напрямую она не обещала ничего, просто в какой-то момент перестала возражать — и Фурцева уговорила себя сама.

«Большего успеха в «Лебедином» на мою долю за жизнь не выпадало», — признавалась Плисецкая. Овации начались с ее первого выхода, после прыжка. Когда балерина застыла в лебединой позе, зал взорвался экстатическими приветственными аплодисментами. После адажио она выходила «на поклон» шесть раз. После вариации — четыре. «А что было в конце актов и после последнего закрытия занавеса — описать невозможно. Шквал. Шторм. Извержение Везувия, — вспоминала в своей автобиографии Майя Михайловна. — То, чего опасались власти, — произошло. Демон-страци-я!!»

Потом ей рассказали, что в каждой ложе присутствовали мускулистые служивые люди, которые хватали чрезмерно хлопающих за руки и оттаскивали их от барьеров лож. А кричавших «браво!» и вовсе выволакивали в фойе. Те подчиняться отказывались, цеплялись за что можно — и это лишь усугубляло кутерьму и шум. К третьему акту службисты опомнились и оставили «диверсантов» в покое. И лишь капельдинеры слезно, жалобно просили публику «не мешать ходу спектакля», а выражать свое удовлетворение дисциплинированно, после конца, когда занавес закроется. Впрочем, их мало кто слушал.

На следующее утро Плисецкую вновь вызвала Фурцева. Она была разъярена: «Что же вы, Майя, слово свое не сдержали. Не поговорили с поклонниками.»

— А я вам этого не обещала, Екатерина Алексеевна. Вам почудилось. — отрезала Плисецкая.

Теперь их разговор продолжался более двух часов.

На следующий день наиболее активных балетоманов стали вызывать в управление милиции Москвы на Петровку, 38. По одному. С обвинениями в хулиганстве: мол, крикуны нарушали вечерний покой москвичей, пришедших отдохнуть в театр после трудового дня. «Хулиганов» подолгу держали в милиции, запугивали. Спрашивали, откуда они взяли билеты, не оставляла ли им Плисецкая контрамарки. Какие давала инструкции, напутствия?..

Но «хулиганам» не в чем было признаваться, они не совершили никакого преступления: билеты и цветы они покупали на свои кровные. Билеты — в кассах, цветы — у бабулек на рынке (о цветочных салонах тогда в Москве и слыхом не слыхивали). И с каких это пор в театрах хлопать нельзя?.. Да, «Лебединое» Плисецкой — событие. Да, ночами очереди в кассы выстаивали.

И дело было не только в оппозиционном настрое! Спектакли те действительно многие считали и считают венцом карьеры Майи Плисецкой! «Так они были тревожны, эмоциональны, нервны, что подняться выше их уровня мне позже уже не удалось.» — признавала она сама.

На второй спектакль пришли не только «буяны», но и премьер-министр Японии вместе с Никитой Хрущевым, и балет вновь прошел с оглушительным успехом. Даже Хрущеву понравилось, да и овации его самого расшевелили, подняли настроение.

На следующее «Лебединое» — через два дня — пожаловал король Афганистана Мухаммед Дауд. С ним в ложе — опять любимое правительство: Хрущев, Булганин, Первухин.

Аплодисменты, улыбки, приветствия.

Позднее, уже незадолго до отставки и смещения со всех постов, Хрущев пожаловался балерине: «Как подумаю, что вечером опять «Лебединое» смотреть, аж тошнота к горлу подкатит. Балет замечательный, но сколько же можно. Ночью потом белые пачки вперемешку с танками снятся.»

Но тогда, в 1958-м, через несколько дней после спектакля те же люди собрались выслушать доклад генерала КГБ Серова о балерине Плисецкой, работающей на английскую контрразведку. Об этом сообщили Майе Михайловне «доброжелатели» — сарафанное радио работало в Стране Советов безотказнее официального.

Делу хода не дали, но до апреля пятьдесят девятого Плисецкую никуда не выпускали. Она продолжала писать то гневные, то жалостливые письма-прошения, но все они остались без ответа. Все. Все. Марина Семенова пыталась ее утешить: «Терпи, девка, мне хуже было. Под домашним арестом сидеть пострашнее. Те танцевать не давали.»

Но Плисецкой терпеть было очень трудно. Настолько, что временами в голову лезли даже мысли о самоубийстве. Остановила природная любовь к красоте и жизнелюбие: не хотелось лежать распростертой на асфальте или под поездом. Вид будет мерзкий.

Можно подивиться: а чего ей не хватало? Ну не ездила за границу — так и миллионы других не ездили. Работы ее не лишали, кусок хлеба был. Майя Михайловна отвечала на подобные вопросы так: «А что и впрямь человеку надо? Про других не знаю. А про себя скажу.

Не хочу быть рабыней.

Не хочу, чтобы неведомые мне люди судьбу мою решали.

Ошейника не хочу на шее.

Клетки, пусть даже платиновой, не хочу.

Когда приглашают в гости и мне это интересно — пойти хочу, поехать, полететь.

Равной с людьми быть желаю. Если мой театр на гастроли едет, вместе с ним хочу быть.

Отверженной быть не желаю, прокаженной, меченой.

Когда люди от тебя врассыпную бегут, сторонятся, говорить с тобой трусят — не могу с этим примириться.

Не таить, что думаю, — хочу.

Опасаться доносов — стыдно.

Слежки стерпеть не могу.

Голову гнуть не хочу и не буду. Не для этого родилась».

Глава 9
Любовь

Родион Щедрин как-то сказал, что композитора всегда спрашивают о Музе, и признался, что ему повезло. Ведь его Муза, вдохновлявшая его на создание балетов, да и не только балетов, всегда находится рядом.

Щедрину никогда не бывает скучно с женой, ведь она парадоксальна, впечатлительна, женственна и образованна.

Родион Щедрин, как и Майя Плисецкая, родился в Москве. Но семья Щедриных происходит из города Алексина Тульской области, знаменитого тем, как героически его жители противостояли татарскому хану Ахмату в XV веке. Тогда, потеряв у Алексина два дня, татары сожгли дотла деревянную крепость. После этого город восстанавливался очень долго: в середине XVII столетия там проживало менее пяти сотен человек. Но в конце XVIII века Алексин — уже уездный город, а к началу века XX-го он мог похвастать активной общественной и культурной жизнью. Город любил и часто бывал там Антон Павлович Чехов.

Отец Родиона Щедрина, Константин Михайлович, принадлежал к одной из самых уважаемых в Алексине семей. Все братья Щедрины были знатоками музыки, музицировали, семейный оркестр Щедриных устраивал благотворительные концерты. Отец композитора превосходно играл на скрипке, составляя инструментальное трио с двумя старшими братьями Родиона. Усилиями Щедриных в 1919 г. в Алексине была создана городская музыкальная школа, заведовал которой Константин Михайлович. Она существует до сих пор и называется Алексинской детской школой искусств им. К. М. Щедрина. На доме, где жила семья Щедриных, установлена мемориальная доска.

Родион Щедрин любил Алексин и часто бывал там у своей бабушки. Именно в семье были заложены те качества — приверженность классическим тенденциям в сочетании с развитием русской тематики, — которые стали главными отличительными чертами творчества композитора.

В 1941 году Родион поступил в Центральную музыкальную школу-десятилетку при Московской консерватории, но из-за начавшейся войны обучение было прервано и возобновилось лишь в 1943 году.

В конце 1944 года в Москве открылось новое учебное заведение — Московское хоровое училище, куда был приглашен в

качестве преподавателя отец Родиона. Он попросил зачислить в училище и своего сына. Много позже Щедрин вспоминал: «Пение в хоре захватило меня, затронуло какие-то глубинные внутренние струны. И первые мои композиторские опыты (как и опыты моих товарищей) были связаны с хором. В училище нашем царило захлебное увлечение музыкой, в том числе фортепианной».

По окончании училища у Родиона уже была весьма достойная исполнительская программа, но сочинение музыки влекло его больше всего. В 1950 году Щедрин поступил сразу на два факультета Московской консерватории — фортепианный и теоретико-композиторский и еще до окончания курса считался довольно известным композитором. В 1954 году его пригласили написать музыку для постановки пьесы Василия Катаняна «Они знали Маяковского». Музыка понравилась — и Щедрин познакомился с семейством Брик. Да, именно так — супругой среднего литератора Катаняна была скандально известная Лиля Брик — муза Владимира Маяковского и сестра писательницы Эльзы Триоле, жены Луи Арагона, великого поэта Франции.

Она выступала моделью для многих знаменитых художников, фотомоделью, снималась в кино, режиссировала, переводила. Но истинным призванием Лили было влюблять в себя мужчин и заводить интересные знакомства. Именно Лиле была посвящена поэма «Облако в штанах» и почти все последующие творения Маяковского. Особое место в лирике Маяковского занимает стихотворение «Лиличка!». «…если я что написал, если что сказал, тому виной глаза-небеса, любимой моей глаза.» Последняя открытка от Лили Маяковскому отправлена 14 апреля 1930 г., в день самоубийства поэта. Позднее Лиля напишет: «Если б я в это время была дома, может быть, и в этот раз смерть отодвинулась бы на какое-то время». Она до последних дней жизни носила на цепочке подаренное поэтом кольцо с гравировкой ее инициалов — Л.Ю.Б., которые складывались в бесконечное «ЛЮБЛЮ». Впрочем, злые языки до сих пор обвиняют Брик в гибели поэта, и не без оснований: известно, что Лиля Брик сотрудничала с ОГПУ и была любовницей чекиста Агранова, заместителя Ягоды. Из пистолета Агранова Маяковский и застрелился. «Вокруг ее имени накручена уйма чертовщины, осуждений, ненависти, укоров, домыслов, сплетен, пересудов. Это была сложная, противоречивая, неординарная личность. Я не берусь судить ее. У меня нету на это прав.» — говорила о Лиле Брик Плисецкая.

После развода с Осипом Бриком и смерти Маяковского Лиля не долго печалилась. Она вышла замуж за командира «червоного козачества» Виталия Примакова, репрессированного в 1937 г. Но

Лиля его судьбу не разделила, она осталась на плаву и стала супругой литературоведа Василия Катаняна.

Стареющая Брик занималась переводами, теоретическими трудами (например, о творчестве Ф. Достоевского), скульптурой (ее работы хранятся в частных коллекциях). Ее домашний салон на Кутузовском в шестидесятые годы был заметным центром неофициальной культурной жизни. Лиля дружила с Пастернаком, Пабло Нерудой, Марком Шагалом, Фернаном Леже, Мейерхольдом, Эйзенштейном, Хлебниковым, Назымом Хикметом, Айседорой Дункан. Поэт Андрей Вознесенский получил путевку в жизнь благодаря ей. Лиля устраивала грандиозные обеды. На столе были деликатесы, которые простым советским людям и не снились: икра, лососина, балык, окорок, соленые грибы, ледяная водка, настоянная по весне на почках черной смородины. А с французской оказией — свежие устрицы, мули, пахучие сыры.

«У Бриков всегда было захватывающе интересно. Это был художественный салон, каких в России до революции было немало. Но большевики, жестоко расправившиеся со всеми «интеллигентскими штучками», поотправляли российских «салонщиков» к праотцам, по тюрьмам да в Сибирь. К концу пятидесятых, думаю, это был единственный салон в Москве», — вспоминала Майя Михайловна.

Лиля Брик очень любила балет. Сама она в юности изучала классический танец, но балерины из нее не вышло. В картине «Закованная фильмой» по сценарию самого Маяковского Лиля играла балерину, сошедшую с экрана в мир людей. Свои фотографии в лебединой пачке и на пуантах она хранила и показывала их Майе, спектакли с участием которой посещала все до одного, каждый раз присылая на сцену гигантские корзины цветов. Лиля могла себе это позволить: долгое время она была очень богата: решением самого Сталина Лиля Брик получала третью часть (мать и сестры другие две трети) наследия Маяковского. А потом, после такого же волевого и необоснованного решения Хрущева, Лиля оказалась нищей. Хрущев приказал прекратить выплаты наследникам Маяковского, Горького, Алексея Толстого. Лиля принялась распродавать вещи, картины, но образ жизни не изменила. И по привычке делала своим друзьям царские подарки.

Лиля Брик прожила долгую жизнь и ушла из нее добровольно. Она покончила с собой в 1978 году на даче в Переделкине, приняв смертельную дозу снотворного. Она решила, что своей физической беспомощностью (у нее был

перелом шейки бедра, кости не срастались) причиняет боль близким и обременяет их.

Однажды Брик, которая одной из первых в Москве купила магнитофон и стала коллекционировать голоса друзей дома, дала Щедрину, часто бывавшему в ее доме, прослушать магнитофонную запись, в которой балерина Майя Плисецкая напевала мелодии из прокофьевской «Золушки». Родион был поражен тем мастерством, с которым Плисецкая воспроизводила труднейшие для исполнения мелодии, причем делала это без малейшей погрешности и в соответствующих тональностях.

Заметив интерес молодого композитора, Лиля устроила их встречу. Это было в 1955 году. Общество в тот вечер у Брик собралось изысканнейшее! Вот дословная запись из дневника Майи, помеченная 25 октября: «Сегодня была у Лили Брик. К ним в гости пришел Жерар Филип с женой и Жорж Садуль. Все были очень милы и приветливы. Супруги высказали сожаление, что не видели меня на сцене, но я «утешила» их, подарив им свои фото с надписью (весьма плохие, хороших не было). Гостей больше не было (был еще композитор Щедрин)».

Жорж Садуль — историк кино, автор многотомного труда о кино, переведенного на русский язык. Умнейший, интереснейший человек.

Имя Жерара Филипа сейчас многие и не помнят, а в пятидесятые этот французский актер был кумиром миллионов. Его фильмы «Ночные красавицы», «Большие маневры», «Фанфан-Тюльпан» шли и в СССР. В Жерара Филипа были влюблены без памяти тысячи советских женщин, его удивительная красота покоряла, завораживала: одухотворенное лицо с правильными чертами, огромные голубые глаза — и вдобавок к этому незаурядный, яркий актерский талант. Конечно, на таком фоне остальные мужчины на той вечеринке несколько стушевались. Но Щедрин умел себя проявить! В тот осенний французский вечер он много играл на бриковском «Бехштейне», в том числе и свои произведения. Музыка Щедрина увлекла присутствующих, и рыжая красавица Майя отвела взгляд от французской кинозвезды и обратила внимание на внешне скромного, неяркого российского юношу. Ей исполнилось уже тридцать, а ему — всего только двадцать три. Такая разница в возрасте по тем временам считалась большой, неправильной: принято было выходить замуж за мужчин старше себя и только с ними же и заводить романы.

Засиделись тогда допоздна, расходились уже в ночи, и Родион развез поздних гостей на своей «Победе» по домам. Маршрут пролег таким образом, что Майя вышла на Щепкинском последней. По дороге они разговорились. Уже прощаясь, она

обратилась к молодому композитору с просьбой — не смог бы он с пластинки записать на ноты музыкальную тему чаплинского фильма «Огни рампы». Майе нравилась эта мелодия, и она раздумывала о номере на сюжет фильма. Щедрин согласился и через несколько дней прислал клавир. Но что-то в последний момент помешало, и номер света не увидел. Щедрин обиделся — и прервал знакомство.

Второй раз Майя и Родион встретились лишь на премьере «Спартака» в 1958 году. На той премьере была вся театральная Москва и билетов было — не достать, но за несколько дней до премьерного вечера Плисецкая снова встретила Щедрина в салоне Брик, и он попросил у нее контрамарки. Она обещала.

История постановки «Спартака» — долгая. Композитор Арам Хачатурян еще зимой 1941 года в газетной статье сообщил, что по заказу Большого театра СССР совместно с либреттистом Волковым и балетмейстером Моисеевым приступает к работе над балетом «Спартак». А последняя точка в партитуре была поставлена А. Хачатуряном лишь в начале февраля 1954-го. С тех пор «Спартак» ставился на разных сценах много раз, и каждый раз — на основе нового, измененного либретто. На сегодня в мире существуют более 20 версий постановки.

Сюжет балета лишь примерно основывается на известных исторических фактах, а частично — на эпизодах из одноименного романа Джованьоли. Легионы Римской империи, возглавляемые жестоким полководцем Крассом, вторгаются в мирные селения. Среди захваченных в плен, обреченных на рабство людей — Спартак и его невеста Фригия. Он не может с этим смириться, не мыслит свою жизнь в рабстве. На рынке продают рабов и Спартака разлучают с Фригией. Красавицу доставляют к полководцу Крассу, но его постоянную подругу куртизанку Эгину настораживает интерес полководца к новой рабыне. На празднике Красс приказывает привести гладиаторов: пусть сражаются насмерть в шлемах без глазниц, не видя друг друга. Победителем оказывается Спартак, но такая победа приводит его в отчаяние: ведь он убил друга. Спартак принимает решение бороться за свободу. Его поддерживают и другие гладиаторы.

Поиски Фригии приводят Спартака на виллу Красса, войска Спартака окружают его дворец. И вот уже Красс попадает в плен к гладиаторам. Но Спартак не хочет расправы, он предлагает Крассу в открытом честном поединке решить свою судьбу. Красс принимает вызов и проигрывает. Спартак гонит его прочь — пусть все узнают о его позоре.

Месть Красса не знает пределов, он полон решимости разбить войска восставших рабов и собирает легионеров. Спартак готов

принять бой. Но Эгина вместе с куртизанками пробирается к гладиаторам и соблазняет самых морально неустойчивых из них, заманивая в ловушку и передавая в руки легионеров Красса. В неравном бою с легионерами гибнут Спартак и его верные друзья. Фригия находит тело Спартака и оплакивает его как героя.

Постановка была богатой, масштабной и очень дорогой. Эгина в начале появлялась во дворце Красса из нижнего люка, на подъемнике, в струях настоящего фонтана. А в финальной сцене поднималась по мраморной лестнице в золотом шлеме с длинными перьями, в искрометной кольчуге, в изумрудном шифоновом хитоне. Игорь Моисеев делал партию Эгины специально для Плисецкой. Роль вышла эффектной, драматичной, очень чувственной и даже страшной. Так, одна поклонница призналась балерине: «Я вас всегда обожала. А после этой роли я вас ненавижу!» Некоторые сцены Эгины были на грани дозволенного: секс в те времена был в СССР под запретом.

В гладиаторских поединках участвовала вся мужская часть труппы. Все переливалось красками, кипело, полыхало. Костюмы искрились перламутром, играли цветастой вышивкой театральных камней.

Утром следующего дня Щедрин позвонил Майе по телефону и наговорил комплиментов. Потом попросил разрешения прийти в класс, посмотреть ее репетиции. Мол, работает над новым балетом, а знает о предмете недостаточно. Плисецкая великодушно дала разрешение. К этой репетиции она подготовилась особенно: надела новый французский эластичный купальник, облегавший ее стройное тело. Такой фасон и материал были в то время редкостью. Майя купила его у фарцовщицы за большие деньги — но оно того стоило.

Она начала репетиции с соблазнительных па Эгины из «Спартака», потом перешла к разминке. «На Щедрина обрушился ураган фрейдистских мотивов.» — шутила потом Плисецкая. Смущенный композитор поспешил уйти, но потом позвонил красавице балерине и предложил покататься по Москве. «Старикашка Фрейд победил», — хихикала Майя. Она без раздумий согласилась. Потом была еще одна встреча, и еще одна. Она оставляла ему билеты на свои спектакли, потом они вместе гуляли по городу или катались. Встречались в композиторском доме на улице Огарева, где Щедрин жил с матерью, Конкордией Ивановной, и у нее, на Щепкинском, ночами прислушиваясь, как продрогшие чекисты в по-прежнему исправно сопровождавшей балерину машине слежки включали шумно детонировавший мотор, чтобы согреться.

По выражению самой Плисецкой это был «головокружительный роман». В 58-м они провели вместе целое лето в Карелии, в лесу возле Ладожского озера, в Доме творчества композиторов в Сортавале. Они понимали, что их взаимное чувство не случайно и не мимолетно, что это — навсегда.

«Сортавальское лето было всплеском счастья. Жили мы в крошечном коттедже, прямо в лесу, среди гранитных валунов, в совершенном отдалении от людей. Коттедж был из одной малюсенькой комнаты. Метров семь-восемь. Туалет — весь лес. Ванная — Ладожское озеро. Комары не щадили. По ночам снаружи лоси терлись о наши дощатые стены. В дожди в домике было зябко. Коттедж не отапливался. Крыша чуть протекала. Но мы лучились радостью. Что человеку, мудрые философы мироздания, в конце концов, нужно — задам вновь извечный вопрос?..» — писала она в дневнике.

В августе Майя Михайловна поняла, что ждет ребенка. Встал кардинально важный вопрос: танцевать или детей нянчить? Плисецкая выбрала первое. Она сознательно отказалась от возможности иметь детей, поскольку не могла позволить себе потерять рабочую форму из-за беременности. Щедрин без восторга, но согласился.

Десятилетия спустя предприимчивая девица, пользуясь поверхностным внешним сходством, принялась выдавать себя за дочь Майи Михайловны Плисецкой. Балерина сразу же отвергла новоявленную «родственницу», во всеуслышание объявив: она не рожала никогда. Да, была беременность, но она сделала аборт. Это было ее решение, и судить себя за него вправе только она сама. Да еще ее муж — а он смирился. «Балет предусматривает помимо всего прочего замечательное телосложение и отличную физическую форму, — признал Родион Щедрин. — После родов с любой женщиной происходят революционные изменения. Многие балерины потеряли свою профессию.»

В те годы Родион Щедрин много работал в кино, писал к фильмам музыку. Платили ему за это хорошо, и он смог купить машину. Чудесное лето хотелось продлить, и они отправились на этой машине из Москвы в Сочи. Майя рассчитывала побывать на знаменитом курорте, в Мацесте: колено поднывало. Маршрут пролегал через Тулу, Мценск, Харьков, Ростов, Новороссийск. Из-за того, что молодые люди не состояли в браке, во всех гостиницах их отказывались селить в один номер. Пришлось проводить ночи в машине. Не обошлось и без приключений.

«На первом ночлеге у обочины в Мценске (это в том самом Мценске, где Катерина Измайлова Лескова, Шостаковича законного мужа и деверя на тот свет отправляла) мы выставили сумку с провиантом на холодок, под машинное крыло. Тесно в автомобиле больно, да жареные цыплята задохнутся. Вокруг нас — темень непроглядная. Глаза выколешь. Тишь, ни души. Сладко заснули.

Утром, чуть рассвело, отворили дверцу. Закусить перед новой дорогой надо. Хватились, а сумки след простыл. Как ночью, без малейшего шума сумели унести? Может, зверь какой? Или левша — лесковский умелец — новый способ хищений изобрел?..»

Оставшись без еды, молодые люди покатили в железнодорожную столовую на вокзал: там было открыто круглосуточно. Там действительно было открыто, но угощение оказалось отвратительным: картошка с синевой, компот с мухами, хлеб черствый, посуда немытая. «Чувствую, смотрит на меня Щедрин испытующе, — описывала это происшествие сама Майя Михайловна. — Закапризничает балерина, взбрыкнет, взнегодует, ножкой топнет. А я ем за обе щеки. Уплетаю. Аппетит у меня всю жизнь был зверский».

Влюбленные отправились дальше, прикупив на дороге арбузов с бахчи и яблок из местных садов. Заночевали среди бескрайней степи за Ростовом, около какого-то прудика. Арбузы и яблоки сложили рядом с машиной, прикрыв ветками. Смеялись даже, когда прикрывали: кому арбузы понадобятся? Кругом бахчи. Людей не видно.

«Занавесками окна прикрыли. Заснули сладко. На рассвете решаем по кусочку арбуза съесть. Первый завтрак. Ветки раздвигаем — пустота. Ни арбузов, ни яблок. Ну уж это слишком.»

Третью ночь ночевали на пляже возле Архиповки в Джубге. В нескольких метрах от машины плескалось Черное море. В этот раз из съестного у них были жареные куропатки — деликатес с местного рынка. Багажник занимали вонючие канистры с бензином: их всегда брали с собой путешественники, бензоколонок было мало, да и бензина часто там не было. Куропаток опять пришлось оставить вне машины.

«Родион добрый час потратил на сооружение ловушки для грабителей, если покусятся и на наших куропаток. Смысл, помнится, был в том, что эмалированная кастрюля, в которой покоились куропатки, висела чуть над землей на толстом шнуре.

Привод с колокольцем от кастрюли вел через ветровое стекло

в кабину и был привязан на ночь к ноге Щедрина. Мы потешались и почли себя Эдисонами. Если посмеют — хотя на пляже ни души, — Родион тотчас проснется и пальнет в разбойников из стартового пистолета. Для острастки.

Спали слаще обычного от сознания полной защищенности нашего провианта. Наступает утро. Мой первый вопрос:

— Висят? Целы? Завтрак будет?..

Щедрин проверяет натяжку шнура. Колоколец звонит. Радуется:

— Цела кастрюля. Ощущает ее вес рука. Попируем.

Встаем. Сначала — купаться. Потом куропатки.

Мамочка родная! Вместо кастрюли камень на шнуре висит. И записка карандашом: «Спасибо». Матушка Россия!»

Конечно же, мелкие неприятности не могли омрачить счастья влюбленных. Романтическое путешествие, близость любимого человека, предвкушение еще большего счастья. «Я очень хотела выйти замуж за Родиона», — призналась как-то Майя Михайловна журналистам. Но несмотря на взаимную любовь, их брак был далеко не решенным делом. Щедрин рассказывал, как еще до женитьбы, на репетиции одного из концертов к нему подошел заведующий сектором музыки ЦК КПСС и спросил, действительно ли у Родиона роман с Майей Плисецкой. Щедрин ответил утвердительно и услышал: «Надеюсь, вы не собираетесь на ней жениться. Вы испортите себе репутацию. Подумайте об этом».

Да, после такого многие мужчины опрометью побежали бы прочь от своих избранниц, но не таков был характер у Родиона Константиновича! Любовь Родиона к Майе от этого только усилилась. Влюбленные стали встречаться каждый день.

Но примерно в это же самое время в доверительной долгой беседе Екатерина Фурцева прямо сказала Майе: выходите замуж, вам веры будет больше. И даже пообещала помочь с квартирой. Майе и самой интуиция подсказывала: замужнюю — меньше терзать будут.

«Вернувшись в Москву, второго октября 1958 года мы отправились в ЗАГС, — вспоминает Майя Михайловна. — Бракосочетаться. Сегодня признаюсь, что это была моя инициатива».

Тот день выдался холодный, ветреный и слякотный, моросил дождь. Расписывались без помпы — в районном ЗАГСе. Запомнилось подслеповатое помещение без окон, канцелярский стол под сукном. Торопливая суровая женщина сунула формуляры для заявлений и скомандовала: «Идите в коридор и заполните. Потом ко мне вернетесь».

А лишь потом, прочитав фамилии, вдруг подняла на «брачующихся» взгляд:

— Вы балерина Майя Плисецкая? Я никогда в Большом театре не была. А в Москве родилась. Как бы билеты на вас получить?..

Конечно же, билеты Майя ей пообещала! Взяла телефон. Дама растрогалась, отбросила формальности, вышла из-за стола: «Чтобы вам на одной подушке состариться. Поздравляю!..»

И шлепнула в паспорта прямоугольные фиолетовые печати: зарегистрирован брак с таким-то, такой-то. 2 октября 1958 года, город Москва.

— Теперь можно вдвоем в гостинице заночевать. Прогресс, — смеялась Майя.

Прямо из ЗАГСа молодые отправились в гастроном — купить шампанского, водки и кое-какой снеди. Надо же будет друзьям пир закатить — свадьба все-таки.

В магазине какая-то нелюбезная старушенция в шерстяном платке — один нос да беззубый рот снаружи — сердито толкнула Майю в бок: «Девушка, вы тут не стояли!..»

Щедрин назидательно ответил: «Это не девушка. Это моя жена».

Заботясь о счастье дочери, Рахиль Мессерер пробивала ей ордер на новое жилище. И добилась своего! Этот ордер стал ее подарком к Майиной свадьбе.

Квартира была крохотная, немногим больше коттеджа в Сортавале. Две комнатенки и кухня. Всего двадцать восемь с половиной метров. Передней не было вовсе. Майя шутила, что, чуть разбежавшись, могла бы допрыгнуть от лифта сразу на брачное ложе.

Но район был хороший: Кутузовский проспект. Рядом Москва-река. Напротив — гостиница «Украина».

В настоящее время семья живет на два дома — то в Испании, где работает Майя Михайловна, то в Германии, в Мюнхене, где работает Родион Константинович, занимающийся музыкальным издательством. В паре часов езды от Мюнхена, в предгорьях Альп, и лежит то самое знаменитое Лебединое озеро, воспетое Чайковским. Кроме того, Щедрин и Плисецкая нередко отдыхают от дел в Литве, где недалеко от Тракайского замка у них есть дом.

«Он продлил мою творческую жизнь по крайней мере на двадцать пять лет», — говорит Плисецкая о своем муже. И это при том, что их совместная жизнь вовсе не была конфетной! Характер блистательной, вулканической Майи подчас очень трудно выдержать. Ходили слухи о том, что несколько раз Щедрин

собирался развестись, уходил от нее. Журналисты муссировали сплетни о неких его любовницах, коллеги-неудачницы злословили о ее «гражданских мужьях». Каких только романов ей не приписывали! Не могли понять сплетники, что такое бывает: красавица, умница, прима Большого — и при этом верная и любящая жена. Да, всегда и везде Майя Михайловна говорила, что кроме супруга не замечает других мужчин. Да, они порой ссорились — но каждый раз мирились, оставляя представителей «желтой прессы» ни с чем. Ведь каждый из них понимал, что может найти другого — более молодого, более уступчивого партнера, но все это будет не то, ненастоящее, ненужное. Им никогда не было скучно друг с другом, и Майя действительно стала музой своего супруга.

Роман с Майей стал вдохновляющим моментом при создании совсем еще молодым Щедриным его первого балета — «Конек-Горбунок» по сказке П. П. Ершова. Он ездил в Белоруссию, в деревни — слушать народные песни, но образ Жар-птицы был продиктован блистательной Майей, теми ее репетициями — в облегающем купальнике.

«Музыка к балету «Конек-Горбунок» — моя ранняя, очень ранняя работа. Но работа этапная, важная для моего творческого самоутверждения, многое в жизни моей определившая. Работа, на которой «поймал» я в свои музыкантские руки неземную Жар-птицу — Майю Плисецкую. Ей эта партитура и посвящена.» — признавался сам Родион Щедрин, посвятивший любимой еще много прекрасной музыки.

Любовь помогла Щедрину совершить невозможное — сделать «невыездного» человека «выездным». А в то время это было не просто трудно, а почти невозможно. Щедрин подарил любимой женщине не только возможность увидеть мир, он проложил ей дорогу к мировой славе, мировому признанию ее таланта.

При помощи своих знакомых ему удалось сделать так, чтобы Плисецкая попала на прием к недавно назначенному председателю КГБ Шелепину. Тот посоветовал балерине написать письмо Генеральному секретарю Никите Хрущеву. Это невесть какое по счету письмо помогло — вскоре, весной 1959 года, Плисецкая уехала на гастроли в США.

То было поистине грандиозное, более чем двухмесячное турне по крупнейшим городам Соединенных Штатов. Плисецкая покорила американских зрителей точно так же, как до этого она покорила советских. А это было непросто! И не в танце, не в искусстве было дело, а в том, что советских артистов попросту не кормили!

«В Америке в 1959-м я получала за спектакль 40 долларов. В

дни, когда не танцевала, — ничего. Нуль. Кордебалету выдавали по 5 долларов в день. Суточные. Или «шуточные», как острили.

А когда позднее я танцевала в Штатах «Даму с собачкой», то американской собачке, с которой я появлялась на ялтинском пирсе, платили 700 долларов за спектакль. Но это так, между прочим», — откровенно писала Майя Михайловна. — Как просуществовать на 5 долларов? Удовлетворить нужды семьи? Купить друзьям подарки? Ребус. Стали обыденными голодные обмороки. Даже на сцене, во время спектаклей. («Мы — театр теней», — потешали себя артисты.)».

Импресарио, к счастью, попался заботливый: он стал кормить труппу бесплатными обедами. Дело сразу пошло на лад. Щеки зарозовели, синяки под глазами исчезли, сил прибавилось, и танцевать все стали куда бодрее. Успех!

Потом, когда поездки за рубеж стали делом вполне привычным, артисты Большого балета научились набивать в дорогу чемоданы консервами, крупами, плавлеными сырками и сырокопченой колбасой — впрок. Благо штрафы за перевес в те времена были не столь жестокие, ведь чемоданы с консервами весили неимоверно! Только натренированные на поддержках танцоры легко расправлялись с этой тяжестью. Но на пути запасливых вставала таможня, и порой запасы конфисковывали — тогда более удачливые коллеги делились.

«Гостиничные номера Америк, Англий превращались в кухни. Шла готовка, варка. По коридорам фешенебельных отелей сладко тянуло пищевым дымком. Запах консервированного горохового супа настигал повсюду надушенных «Шанелью» и «Диором» тутошних леди и джентльменов. Советские артисты приехали!..» — так потом со злобой, с обидой в автобиографии напишет великая Майя Плисецкая.

Глава 10
Новые балеты

После ухода со сцены Галины Улановой в 1960 году Плисецкая стала примой балета Большого театра. Это были годы наивысшего расцвета ее мастерства и таланта. Для нее ставились классические балеты, вот уже сотню лет не сходящие со сцены.

В 1961-м состоялась премьера «Спящей красавицы» — балета Петра Ильича Чайковского по либретто Ивана Александровича Всеволожского и балетмейстера Мариуса Петипа по сюжету одноименной сказки Шарля Перро. Сохранились документы, что Чайковский писал «Спящую», получая от самого процесса огромное удовольствие: «Относительно балета скажу вам, что сюжет его мне очень нравится и я с величайшим удовольствием займусь им». Главной идеей балета для композитора стала борьба добра со злом. Добро — это фея Сирени, зло — фея Карабос. На роль феи Карабос Мариус Петипа сразу назначил мужчину — первым исполнителем партии стал Энрико Чеккетти.

Знатоки считают «Спящую красавицу» чуть ли не идеальным образцом классического балета, участие в котором требует от артистов, тем более от исполнительниц главной партии, виртуозного мастерства и безукоризненного владения своим телом. У Майи Плисецкой было и той другое. Спектакль ставил Юрий Григорович, который тогда еще не был главным балетмейстером Большого театра.

Начинается спектакль с праздника по случаю рождения дочери короля Флорестана. На крестины принцессы съезжаются феи. Каждая из них приготовила юной принцессе свой подарок. Но вдруг веселье обрывается: на праздник не пригласили злую фею Карабос, и вот теперь она явилась незваная со своими дарами. Но ее подарки ужасны. Карабос предвещает принцессе, что та умрет от укола вязальной спицей в 16 лет. Да, именно так — а не веретеном, как в сказке: процесс вязания легче изобразить в танце, нежели прядение.

Гости выгоняют злую волшебницу и успокаивают встревоженных родителей: ведь они, добрые волшебницы, тоже кое-что умеют — и Аврора будет спасена. Но король на всякий случай издает указ уничтожить все спицы.

И вот Авроре исполняется 16 лет. Но в этот же день церемониймейстер обнаруживает четырех женщин, которые продолжают вязать на спицах, несмотря на запрет. Им грозит смертная казнь, но преступниц милуют в честь дня рождения

принцессы.

Во дворец съезжаются гости, среди них — старая дама, дарящая Авроре букет цветов. В этом букете спрятана спица — принцесса колет ею руку и умирает. Фея Сирени не может совсем отменить ужасное колдовство, но обещает, что через сто лет принцессу найдет и поцелует прекрасный принц — тогда злые чары рассеются, и она очнется. Фея погружает в сон весь королевский замок, и весь парк, окружающий замок, зарастает кустами сирени.

И вот проходит сто лет. Возле старого заброшенного замка со своей свитой охотится молодой прекрасный принц Дезире. К нему подходит фея Сирени и погружает юношу в дремоту. В сновидениях он видит прекрасную Аврору, преследуемую злой феей Карабос.

Проснувшийся принц устремляется в старый королевский замок и находит там спящую Аврору. Юноша целует принцессу. И вдруг колдовство уходит — все в замке приходит в движение, жизнь возвращается.

Завершается балет большим праздником, на котором присутствуют все-все герои сказок Шарля Перро: принцесса Флорина и Голубая птица, Кот в сапогах и Белая кошечка, Волк и Красная Шапочка, Золушка, принц Фортюне, феи Бриллиантов, Сапфиров, Золота, Серебра. Всеобщее ликование сопровождает появление феи Сирени — олицетворение всепобеждающего и торжествующего добра.

Это классика — проверенная временем, безукоризненная. Но Плисецкая танцевала «Спящую» не очень охотно, ей было немножко скучно. Однако была в балете сцена, где ее индивидуальность раскрывалась полностью — это сцена «Видения». Когда принц встречается еще не с самой Авророй, а с ее идеализированным образом, созданным феей Сирени.

Призрачная Аврора то приближалась к принцу, то ускользала от него. Нимфы сиреневого сада то и дело скрывали Аврору от принца, не давая ему приблизиться. Плисецкая подчеркивала здесь различие между почти бесплотным видением и реальной, живой Авророй других актов.

К сожалению, жизнь этой «Спящей красавицы» на сцене Большого оказалась сравнительно недолгой: года через три-четыре Григорович полностью перекроил, изменил постановку. По мнению знатоков — не в лучшую сторону, сделав спектакль слишком холодным, бездушным. Но к партии Авроры эти упреки не относились, Плисецкая осталась прекрасной и живой.

Были в репертуаре Плисецкой и современные балеты.

«Ромео и Джульетта» композитора Прокофьева в постановке

Лавровского. Партия Джульетты имела для Плисецкой очень большое значение. Бытовало мнение, что роль Джульетты не «укладывается» в амплуа балерины, и оттого Майе непременно хотелось попробовать себя в ней, доказать самой себе и критикам, что это не так. И дело не только в том, что большому таланту тесно в рамках стереотипов, ранее партию Джульетты исполняла бессмертная Галина Уланова, которую, Майя Михайловна очень уважала. Теперь ей хотелось доказать, что и она может станцевать влюбленную из Вероны не хуже.

Сергей Прокофьев создал свой знаменитый балет в сотрудничестве с режиссером Сергеем Радловым и драматургом Адрианом Пиотровским еще в 1935 году. Они написали сценарий в четыре акта со счастливым концом, — а не трагическим, как у Шекспира! Но потом в газете «Правда» одна за другой появились статьи «Сумбур вместо музыки» и «Балетная фальшь».

Эти статьи испугали многих композиторов, и Прокофьев не был исключением. Он частично переработал музыку и изменил либретто, финал стал привычным — трагическим. Но несмотря на эти изменения, советские театры балет ставить побоялись, и премьера «Ромео и Джульетты» состоялась в декабре 1938 года, в Брно, в отсутствие композитора.

Балетмейстер Леонид Лавровский поставил «Ромео и Джульетту» в СССР в 1940 году после грандиозного успеха чешской постановки. При этом он значительно изменил партитуру балета, несмотря на возражения композитора. Спектакль был удостоен Сталинской премии.

Плисецкая поневоле спорила с Улановой. Ее Джульетта получилась совсем другой — неклассической, живой, нервной. «Холодный, томный страх сверлит мне вены, Он замораживает жизни жар», — произносит шекспировская героиня, а Майя Плисецкая этот страх, эти сомнения протанцевывала, выражала пластикой. На мгновения она застывала в выразительных скульптурных позах — сказалась ее любовь к этому виду изобразительного искусства.

Еще был полузабытый нынче балет «Шурале» татарского композитора Фарида Яруллина, погибшего в Великой Отечественной войне совсем молодым. Его поставил любимый Майин балетмейстер и учитель Леонид Якобсон. Либретто было основано на произведениях поэта Габдуллы Тукая и татарском фольклоре, а Плисецкая исполнила роль Сюимбике, девушки-птицы, влюбленной в отважного Батыра. Сбрасывая крылья, она на время превращалась в обычную девушку, но крылья эти похищал злой лесной демон — Шурале, и не могла Сюимбике

вновь взлететь. О, какое это горе — лишиться полета! Даже предстоящая свадьба с Батыром не могла ее утешить.

«…В балете я одна скольких птиц перетанцевала. Счету не сведешь. Лебедь, вещая птица Сююмбике, Жар-птица. Птиц в балетах так много, ибо это лакомый кусок для всякого хореографа. Феи и птицы — вот наш хлеб насущный.» — подсмеивалась Майя над балетными штампами. Искушая надеждой вернуть себе крылья, Шурале выманивал Сююмбике из безопасного дома Батыра и похищал. Черная воронья стая окружала, клевала прекрасную Сююмбике. Эта сцена была у Плисецкой любимой, она ассоциировалась с ее собственной жизнью.

Но снова приходил на помощь Батыр и поджигал логово злого Шурале. Но огонь отрезал путь к спасению и влюбленной паре. Пламя изображал кордебалет, танцовщики и танцовщицы в кроваво-красных костюмах. Батыр протягивал девушке ее крылья — улетай, спасайся! Но Сююмбике бросала крылья в огонь — пусть они погибнут оба. И тотчас же гас лесной пожар, а освобожденный от нечисти лес сказочно преображался. Кончался балет традиционно — праздником.

Сергей Сергеевич Прокофьев написал балет «Каменный цветок» по мотивам уральских сказок Павла Бажова. Премьера состоялась в феврале 1954 года в московском Большом театре, а потом балет прочно занял место на многих сценах.

Работая над балетом, Прокофьев изучал уральский фольклор. Он использовал в своем сочинении мелодии нескольких народных песен, например, в сцене народного веселья в шестой картине и в сценах девичника Катерины. Композитор работал над новым балетом с большим воодушевлением. Особенно долго и старательно он искал тему Хозяйки Медной горы — эту роль исполнила Плисецкая. Балет был одобрен администрацией Большого театра, однако работа над постановкой была начата лишь через четыре года. Сергей Прокофьев не дожил почти год до премьеры своего балета.

Итак: молодой уральский камнерез Данила мечтает воплотить в малахите прелесть живого цветка. Но сколько он ни бьется, не нравится ему чаша! На сцене появляется Катерина, невеста Данилы, она отвлекает его от работы, напоминает о предстоящей свадьбе. Вслед за ней приходят друзья и подружки влюбленной пары, начинаются танцы.

Появляется незваный гость, противный приказчик Северьян, который требует у Данилы заказанную малахитовую чашу, а когда тот отказывается отдать неготовую работу, замахивается на

мастера плеткой и начинает приставать к его невесте. Друзья преграждают ему путь, и Северьян вынужден уйти. Но испортить всем настроение ему удалось, и гости расходятся. Уходит и Катерина, потому что Данила думает только о малахитовом цветке. То ли во сне, то ли наяву к нему приходит Хозяйка Медной горы, хранительница подземных сокровищ. Она уводит Данилу за собой.

Данила приходит в себя в заповедном месте, на Змеиной горе. Перед ним, как призрак, то появляется, то исчезает Хозяйка Медной горы, принимающая облик то золотой ящерицы, то прекрасной девушки. Она вводит Данилу в свое царство с восхитительными сверкающими самоцветами. Данила умоляет показать ему каменный цветок, который наконец вырастает перед ним, как символ непреходящей красоты, зачаровывая Данилу.

А Катерина томится, беспокоится, не понимая, куда пропал ее жених. Плохо и то, что Северьян не унимается, продолжает к ней приставать. Угрожая охальнику серпом, Катерина выгоняет его из дома. Ей снится ее возлюбленный, он в какой-то горной пещере работает над цветком. Катерина просыпается и решает идти на поиски Данилы.

В сомнениях она приходит на ярмарку: вдруг тут кто видел Данилу? В окружении цыган опять появляется пьяный Северьян, он грубо хватает Катерину и пытается увести ее с собой. Народ отбивает девушку, в ярости Северьян разгоняет толпу плетью и гонится за Катериной. Но она ли это?

Не Катерина, а какая-то другая девушка перед ним, ее взгляд околдовывает Северьяна, он бежит за таинственной незнакомкой, а она манит его за собой и приводит к Змеиной горке. Северьян стреляет, она лишь спокойно ловит пульку и бросает ее к ногам приказчика, который наконец-то понимает, что перед ним — Хозяйка Медной горы. Он просит ее о пощаде, но по воле разгневанной Хозяйки земля поглощает Северьяна.

Поиски Данилы привели Катерину на Змеиную горку. Она греется у костра, из которого появляется сказочное существо Огневушка-поскакушка. Она ведет Катерину за собой — к Даниле.

Царство Хозяйки Медной горы. Данила создает чудесный цветок, образ которого давно жил в его мечтах. Он с восторгом показывает свое творение Хозяйке, она умоляет не покидать ее. Но сердце Данилы отдано Катерине. Хозяйка завораживает Данилу, теперь он неподвижен подобно камню.

Следуя за Огневушкой, Катерина попадает во владения Хозяйки. Она зовет Данилу, но Хозяйка показывает ей любимого, окаменевшего словно статуя. Сила горячего чувства Катерины пробуждает Данилу от сна, он оживает. Понимая, что

человеческая любовь и счастье — не ее удел, Хозяйка отпускает молодых людей. Балет заканчивается возвращением Данилы и Катерины к людям.

Еще одну отвергнутую женщину — восточную царицу Мехмэнэ-Бану — Плисецкая танцевала в балете «Легенда о любви» азербайджанца Арифа Меликова, поставленного Юрием Григоровичем. Сюжет основывался на поэме Назыма Хикмета.

Принцесса Ширин, любимая младшая сестра царицы Мехмэнэ Бану, опасно больна. Даже самые искусные лекари не в силах ей помочь. В покои царицы приводят Незнакомца, который предлагает вылечить Ширин, но в уплату ему не нужно золото, он требует воспетую поэтами красоту правительницы. Ширин выздоровеет, но лицо Мехмэнэ Бану будет обезображено. Царица во имя любви к сестре соглашается, а царица навсегда скрывает от мира свое обезображенное лицо — балерина действительно танцевала в неком подобии восточной чадры.

Мехмэнэ Бану и Ширин направляются осмотреть новый дворец. Обе сестры с восхищением смотрят на молодого красивого художника Ферхада, расписывающего арку. Любовь к красавцу поражает обеих женщин, но Ширин красива, а царица теперь уродлива. Ферхад влюбляется в Ширин, а Мехмэнэ Бану страдает в одиночестве. Уделом царицы становятся только мечты. В грезах она видит себя по-прежнему прекрасной и рядом — Ферхада, страстно любящего ее. Сохранилась запись этой сцены, в которой партнером Плисецкой был Марис Лиепа. Его Ферхад, как и подобает «ненастоящему», придуманному любовнику, холоден и кажется почти неживым. С этой манерой контрастируют тоска и страсть царицы, переданные Плисецкой.

Спасаясь от ревности сестры, Ширин убегает вместе с возлюбленным, но их ловят и приводят назад. Город терзает засухой, источники иссякли. И это — горе всей страны. Только во дворец привозят под охраной издалека воду. Чтоб добыть воду для простых смертных, нужно проложить ей путь через огромные горы. Но кто отважится на такой труд? Мехмэнэ Бану объявляет Ферхаду свою волю: он станет мужем Ширин не раньше, чем проложит воде путь через гору.

Теперь страдают обе женщины. Мехмэнэ Бану, понимая, что сделав сестру несчастной, сама счастливее не стала, отправляется в горы и разрешает Ферхаду оставить гору. Она готова отдать ему Ширин. Но Ферхад теперь не может уйти, не может предать надежду народа на лучшую жизнь. Это понимают и Ширин, и царица. Они склоняются перед Ферхадом, пожертвовавшим личным счастьем ради того, чтобы принести счастье людям.

Глава 11
Кармен!

В шестидесятые годы Майя Плисецкая была примой, т. е. первой балериной Большого театра. Разумеется, недостатка в партиях у нее не было, наоборот — из-за большой занятости приходилось отказываться от участия в некоторых спектаклях. Другая балерина на месте Плисецкой остановилась бы на достигнутом, но у Майи вместе с ростом ее славы росло и чувство творческой неудовлетворенности. Ей всегда хотелось чего-то нового, хотелось испытать себя на новом поприще, предстать перед зрителями в новом амплуа. Классический балет предоставляет актерам безграничную возможность самовыражения, но тем не менее классические рамки в определенный момент стали тесными для таланта балерины.

Вершиной карьеры Майи Плисецкой стал балет «Кармен-сюита», написанный специально для нее Родионом Щедриным и поставленный на сцене Большого кубинским балетмейстером Альберто Алонсо.

«Танцевать Кармен мне хотелось всегда, — признавалась балерина. — Ну не с самого раннего детства, разумеется, но так давно, что первый импульс и припомнить не могу. Разве что выдумать?.. Мысль о своей Кармен жила во мне постоянно — то тлела где-то в глубине, то повелительно рвалась наружу. С кем бы ни заговаривала о своих мечтах — образ Кармен являлся первым.» Может быть, дело было в том далеком северном путешествии? Когда музыка Бизе сливалась с ревом ветра и волн?

В конце 1966 года в Москву приехал на гастроли кубинский национальный балет. Спектакли шли в Лужниках — не в Большом. Добираться зимой по гололеду Плисецкой было лень, но она себя пересилила, наслушавшись восторженных отзывов знакомых, и не пожалела! Шел балет, поставленный выдающимся балетмейстером, родоначальником кубинского балета Альберто Алонсо. «С первого же движения танцоров меня словно ужалила змея. До перерыва я досиживала на раскаленном стуле. Это язык Кармен. Это ее пластика. Ее мир».

В антракте она бросилась за кулисы и, разыскав Альберто Алонсо, без всяких предисловий, даже не поздоровавшись, выпалила: Альберто, вы хотите поставить «Кармен»? Для меня?

Альберто был согласен, но он должен был обязательно вернуться на Кубу и, если к сроку придет официальное приглашение советского министерства, то только тогда он сможет

вновь прилететь в Москву. «С готовым либретто», — пообещал он.

Плисецкая закивала — это либретто пунктирно и наивно она напишет сама: Кармен, Хосе, цветок, любовь, тореадор, ревность, карты, нож, смерть. А потому будет долго править, руководствуясь замечаниями Алонсо.

Но как быть с музыкой? Бизе написал оперу — не балет, его партитура не подойдет без переделки.

Поначалу Майя обратилась — ни много ни мало — к самому Шостаковичу. Он немного подумал — а потом мягко, но непреклонно отказался. Плисецкая поначалу расстроилась — а потом сообразила: она же замужем за композитором! Щедрин не мог отказать любимой и настойчивой Майе, да и идея ему понравилась. Всего за двадцать дней Щедрин сделал транскрипцию оперы Бизе — это совершенно нереальный срок.

Композитор использовал не симфонический оркестр, а струнные и сорок семь ударных инструментов, достигнув тем самым новой, современной звуковой окраски.

Дело было за малым — добиться приглашения Альберто Алонсо. Плисецкая ринулась к Фурцевой, пробилась через многочисленных секретарей и, как всегда, темпераментно и несколько сбивчиво стала просить пригласить кубинского балетмейстера на постановку «Кармен» в Большом театре.

В чем проблема? Да в том, что иностранных балетмейстеров в СССР тогда не жаловали. Но то был кубинец, народный демократ, чья труппа успешно укрепляла дружбу народов стран социалистического лагеря. К тому же Плисецкая не так давно получила Ленинскую премию — ей было нелегко отказать. Год-два-три после такой награды можно было стричь купоны. А министры умели держать нос по ветру! Да к тому же речь шла о дружбе советского и кубинского народов — Майя особенно на это напирала, и именно этот момент решил дело!

«Вы говорите, одноактный балет? На сорок минут? — задумалась Фурцева. — Это будет маленький «Дон Кихот»? Верно? В том же роде? Праздник танца? Испанские мотивы? Я посоветуюсь с товарищами. Думаю, это не может встретить серьезных возражений», — заверила министр. И приглашение было получено!

Майя торжествовала.

Кармен обсуждали на кухне на русско-английско-испанском диалекте, одновременно перекусывая чем Бог послал. Плисецкая танцевала — прямо посреди обеда, с куском курицы во рту — каждый новый эпизод, придуманный Альберто. Танцевала совсем как в детстве — исполняя сразу же все роли.

Алонсо, хорошо знакомый с социалистическими реалиями,

хотел прочесть историю Кармен как гибельное противостояние своевольного человека, рожденного свободным, тоталитарной системе всеобщего раболепия. Системе, диктующей нормы фальшивых взаимоотношений, извращенной, лживой морали, прикрывающей самую обычную трусость. Жизнь Кармен — коррида, битва насмерть, за которой наблюдает равнодушная публика. Кармен — вызов, восстание. Ослепительная — на сером фоне!..

Мечта сбылась в рекордные сроки — уже 20 апреля 1967 года на сцене Большого театра состоялась премьера «Кармен-сюиты». Прекрасные декорации создал знаменитый театральный художник, двоюродный брат Плисецкой, Борис Мессерер. Его работа органично сочеталась с раскрывавшимся перед зрителями действием, помогая донести до зала главную идею спектакля.

Оркестр играл с непритворным увлечением: пьеса пришлась им по вкусу. «Смычки взлетали вверх-вниз, вверх-вниз, ударники лупили в свои барабаны, звонили в колокола, ласкали невиданные мною доселе экзотические инструменты, верещали, скрипели, посвистывали. Вот это да!..» — восхищалась тем вечером Майя Михайловна. «Музыка целует музыку», — позже сказала о «Кармен-сюите» Белла Ахмадулина.

Но на этот раз успех обернулся скандалом. На такой эффект Плисецкая не рассчитывала. «На премьере мы ах как старались! Из кожи лезли. Но зал Большого был холоднее обычного. Не только министр Фурцева и ее клевреты, а и добрейшая ко мне московская публика ждали второго «Дон Кихота», милых вариаций на привычную им тему. Бездумного развлечения. А тут все серьезно, внове, странно». А еще порой страшно и очень эротично. Кармен завлекает Хосе, откровенно с ним флиртует. Движения офицера скованны, вымуштрованы. Двор фабрики — или арена для корриды — слишком уж напоминает тюремный. Одна из работниц подает Кармен маску — символ лицемерия, которую та презрительно отбрасывает. Арестовывая Кармен, Хосе требует, чтобы она дала ему руку, — а та кокетливым движением кладет в его ладонь ножку. А потом этой же ножкой томно обвивает его торс. Это же секс! Это приглашение! О, такого Москва еще не видела: секса в СССР, как известно, не было. Публика опешила. «Аплодировали больше из вежливости, из уважения, из любви к предыдущему. А где пируэты? Где шене? Где фуэте? Где туры по кругу? Где красавица-пачка проказливой Китри? Я чувствовала, как зал, словно тонущий флагман, погружался в недоумение.» — так описала сама Плисецкая тот памятный вечер.

Да, вопреки ее ожиданиям советские зрители, слегка

шокированные новизной балета, поначалу восприняли его с недоумением. Второй спектакль был намечен через день — 22 апреля, и тут пришло известие, что его отменяют. Плисецкая снова бросилась к Фурцевой, но наткнулась на холодный прием: «Это большая неудача, товарищи. Спектакль сырой. Сплошная эротика. Музыка оперы изуродована. Надо пересмотреть концепцию. У меня большие сомнения, можно ли балет доработать. Это чуждый нам путь.»

Балерина упрашивала, уговаривала, искала аргументы. Министр долго оставалась непреклонной. Решилось все достаточно странным образом: «У нас, Екатерина Алексеевна, завтра уже банкет в Доме композиторов оплачен. Все участники приглашены, целиком оркестр. Будет спектакль, не будет — соберется народ. Не рождение отпразднуем, так поминки. Пойдет молва. Этого вы хотите? Наверняка «Голос Америки» на весь мир советскую власть оконфузит.»

Это подействовало. Фурцева замялась, стала искать компромиссы. А Майя подливала масла в огонь: как отреагирует товарищ Фидель Кастро, узнав, что в СССР запретили балет ведущего кубинского балетмейстера? Аргумент был весомым. Госпожа министр колебалась.

— Я сокращу любовное адажио, — обещала Плисецкая. — Все шокировавшие вас поддержки мы опустим. Вырубку света дадим.

Пришла помощь и со стороны. Одним из немногих, кому сразу же и безоговорочно понравился новый спектакль, был композитор Дмитрий Шостакович, не поленившийся донести свое мнение до Министерства культуры, и главное — до амбициозной, но слишком зашоренной, боящейся любой новизны Екатерины Фурцевой. Он позвонил в министерство и высказал свои восторги. И постепенно Фурцева смягчилась, только потребовала обязательно убрать поддержки и поменять костюмы, прикрыв голые ляжки. «Это сцена Большого театра, товарищи!..»

И второй спектакль состоялся. Хоть и с купюрами! На взлете струнных, на самой высокой поддержке, когда балерина замирала в эротичном арабеске, обвивая ногой бедра Хосе, падал занавес, и только музыка доводила адажио до конца.

Потом был третий спектакль, четвертый. Московская публика начала помаленьку привыкать к новшеству. От спектакля к спектаклю нарастал успех. Но за границу «Кармен» все-таки не пустили, обвинив в «формализме». Уж слишком эпатирующим было это действо. «Кармен» не разрешили показать на выставке «Экспо-67» в Канаде, в культурную программу которой входили гастроли балетной труппы Большого театра. Запретили показывать в последний момент, когда уже и декорации

отправили. Плисецкая снова боролась, скандалила, угрожала вовсе уйти из театра, сама отказалась от гастролей — но на этот раз чуда не случилось. Фурцева была неумолима — нельзя! «Вы — предательница классического балета!» — объявила она Плисецкой. Та из упрямства отказалась от гастролей и в Канаду не поехала. Но из театра не ушла, лишь погрозилась.

Проигрывать своевольная прима не привыкла, от перенесенного стресса Майя Михайловна серьезно заболела. Уехала на дачу, никого не хотела видеть, только на спектакли возвращалась, на свою любимую «Кармен».

Помог, сам того не зная, Косыгин — Председатель Совета Министров СССР. Он посетил «Кармен», вежливо поаплодировал, удалился. Фурцева, встретив Щедрина в коридоре министерства, поинтересовалась: «Я слышала, что «Кармен» посетил Алексей Николаевич Косыгин. Верно? Как он отреагировал?»

Щедрин не растерялся, сблефовал, даже приврал немного: «Замечательно реагировал. Алексей Николаевич позвонил нам после балета домой и очень похвалил всех. Ему понравилось.»

Проверять Фурцева не стала — побоялась, поверила на слово. Ей даже и в голову не пришло, что далеко не все в словах композитора, зависимого от нее, могущественной чиновницы, — правда.

«Кармен» шла спектакль за спектаклем. Постепенно зрители прониклись любовью к новому балету, власти перестали возмущаться. Давний поклонник Майи Плисецкой поэт Андрей Вознесенский даже статью посвятил этому спектаклю. Он написал: «Впервые в балерине прорвалось нечто — не салонно-жеманное, а бабье, нутряной вопль. В «Кармен» она впервые ступила на полную ступню. Не на цыпочках пуантов, а сильно, плотски, человечьи».

И наконец Плисецкая смогла включить «Кармен» в свою гастрольную программу. Теперь этот одноактный балет мог увидеть весь мир!

Плисецкая как-то на досуге подсчитала, что станцевала «Кармен-сюиту» около трехсот пятидесяти раз. Только в одном Большом — 132 раза. Танцевала свою любимую цыганку по всему миру. Последняя «Кармен» была на острове Тайвань с испанской труппой в 1990 году. Но больше всего Майю Михайловну порадовал теплый прием спектакля испанским зрителем. «Когда испанцы мне крикнули «Оле!», я поняла, что победила», — призналась она.

Балет «Кармен» был экранизирован дважды — в кино

(кинофильм «Балерина») и на телевидении. Но это было только начало. «Кармен» — стала первым из череды балетов с сюжетами из классических произведений, а не салонно-жеманно-приторными побасенками, привычными старым либреттистам.

Будучи большим знатоком и ценителем литературы, Майя Плисецкая считает, что практически любое литературное произведение поддается переводу на язык хореографии. Дело в мастерстве, а не в сюжете. Великая литература явилась тем источником, из которого супруги черпали свой репертуар.

Глава 12
Новые балеты

«Обыватель сплетничал: муж — «балетный композитор», сочиняет балеты под диктовку своей взбалмошной примадонны, «карьеру делает». А по правде — все было как раз наоборот. Было, не побоюсь сказать, может, самопожертвование. Щедрин — профессионал самой высокой пробы. И балет мог сделать отменно, и оперу, и что угодно. И писал он балеты прямо мне в помощь. В вызволение от надвигающегося возраста: новый репертуар обязательно выведет в следующую ступень искусства, новый репертуар один сможет уберечь от театральных злокозней, от самоповтора, от втаптывания, погружения в инертность, в бездействие.» — вот такое откровенное признание сделала Майя Михайловна. Причем не сгоряча, не случайно в разговоре с журналистом, а обдуманно — когда писала свою автобиографию.

Четыре своих балета Щедрин посвятил Майе Плисецкой: «Конька-Горбунка», «Анну Каренину», «Чайку» и «Даму с собачкой». Это были балеты-подарки: к годовщине свадьбы, ко дню рождения. «Не кольца же с бриллиантами дарить!» — шутил Родион Константинович. «Он не карабкался по лестнице признания вверх. Оно само шло к нему.» — так отзывалась о муже Майя Михайловна.

Идею написать роман по произведению Льва Толстого подала Жаклин Кеннеди. В шестьдесят втором, когда Джон Кеннеди принимал в Белом доме труппу Большого, Жаклин приветствовала Плисецкую словами: «Вы совсем Анна Каренина.»

«А почему бы нет?» — подумала балерина. И Родион Щедрин написал по роману Льва Толстого балет.

Премьера состоялась 10 июня 1972 года на сцене Большого театра. Майя Михайловна не только исполнила партию Анны, но и впервые выступила в качестве хореографа. Это было для нее непривычно, и результатом она осталась не вполне довольна, признавая, что хореография — не ее призвание.

Да, «Анна Каренина» рождалась очень тяжело, и дело было не в том, чтобы перевести текст Толстого в музыку и танец, дело было в советских чиновниках от культуры. Помня о скандале с «Кармен-сюитой». Фурцева распорядилась провести прогон нового балета при закрытых дверях — так госпожу министершу пугали любые намеки на секс. «Боимся дискредитации великого

имени Толстого, Майя Михайловна», — объяснили Плисецкой. И вновь Фурцева углядела в спектакле эротику и ужаснулась.

«Анну Каренину» запретили. Тот, первоначальный вариант. После закрытого, засекреченного прогона было еще много-много репетиций, доработок, пока премьера наконец состоялась.

В самый разгар работы над «Анной» Майя Михайловна волею судеб вновь оказалась в Париже. Она завтракала в кафе «Эспас» со своей давней приятельницей Надей Леже. А третьим за столиком был великий французский модельер Пьер Карден!

Майя поведала Кардену о своих муках с костюмами «Карениной». Надя Леже добросовестно работала переводчицей.

В ту толстовскую эпоху женщины носили длинные, в пол, облегающие платья с огромным оттопыренным турнюром и тяжелыми пышными оборками. В таком костюме ходить можно было только мелкими шажками, а уж тем более сложно было танцевать. Перенести же действие в абстракцию — никакого желания у Плисецкой не было, она намеревалась сохранить стиль времени.

— Вот бы вы, Пьер, сделали костюмы для «Анны». Как было бы чудно. — произнесла актриса без всякой надежды.

Но Карден принял вызов! Глаза у него загорелись! Словно ток пошел.

— Я знаю, как их надо решить!

И уже через неделю в его бутике Плисецкая примеряла шедевры портновского искусства. Она делала балетные па, арабески, аттитюды. Пьер Карден лично следил, чтобы балерине было удобно. Карден приподнял боковые сборки платьев той эпохи с бедер к талии и, таким образом, высвободил ноги, при этом сохранив общий силуэт. А вместо турнюров обошелся широченными, но полувоздушными бантами с ветвистой тесьмой в пол. Так любое движение стало возможным.

Он создал для «Анны» десять костюмов — один лучше другого. Майя Михайловна считала и считает их настоящими шедеврами. Особенно ее поразило последнее платье — саван. Серое — на черном, как паровозный дым.

К премьере Карден прислал в Москву несколько фирменных коробок с готовыми платьями-сокровищами. И прилетел сам из Парижа в Москву специально на спектакль. Так сильно он хотел увидеть свои костюмы в действии. Плисецкая очень робела: как отреагирует Карден, когда узнает, что имени его в программке не будет?.. В министерстве по политическим соображениям категорически запретили эту «буржуазную пропаганду». Но французский кутюрье только рукой махнул: кому надо — тот его творения узнает, а со временем — и остальные.

Второй вариант «Анны» москвичам понравился, а начальству — не очень сильно не понравился. Да, его сочли эротичным — но не чрезмерно, и на этот раз — разрешили! Анна Майи Плисецкой, как и все ее роли, вышла особенной! Нет, не влюбленной дурочкой, соблазненной и покинутой. Это была женщина — взрослая, разумная, которая неожиданно обнаруживала что-то в себе, что-то пылающее, страстное, пугающее — но живое, настоящее. Она не просто влюблялась, она словно воскресала из мертвых, прекрасно понимая, что за счастье быть живой придется дорого заплатить, что мир, населенный мертвецами, ей этого не простит.

Дальнейшая сценическая судьба балета была вполне счастливой. Прошел он в Большом более ста раз. Вывозился на гастроли, ставился в других странах. Был удачно снят в кино. А творческое содружество Плисецкая — Карден переросло в крепкую дружбу.

Майя Михайловна часто повторяла, что именно благодаря костюмам Кардена получили признание многие ее балеты — «Анна Каренина», «Чайка», «Дама с собачкой». Без его утонченной фантазии, достоверно передавшей зрителю аромат эпох Толстого и Чехова, ей не удалось бы осуществить мечту. Она восхищалась модельером, а Пьер Карден платил ей ответной любовью. Его костюмы Майя передавала в музеи, понимая их непреходящую ценность.

Столь же неоднозначно была воспринята щедринская «Чайка», премьера которой состоялась на сцене Большого театра 27 мая 1980 года. Чехова на балетной сцене еще не ставили.

«Есть у Чехова четырнадцатый персонаж, именем которого пьеса и названа. Чайка. Птица, убиенная жертва скучающего охотника», — так Майя Михайловна описывала свое впечатление от пьесы, подчеркивая разницу между драматической сценой и балетом. Зрители привыкли, что чайка — это чучело, сделанное с большей или меньшей достоверностью. Но в балете все иначе, там другие изобразительные средства и иные возможности! «… это интересно можно сделать. Несколько полетов чайки, прерывающих ток действия. Полет раненой чайки. Мертвая чайка на зыби колдовского озера. Танец на поддержках невидимого партнера. Или партнеров? Может, белые руки-крылья и шея в пространстве, одетом в черный бархат?..»

И конечно, тут ей опять помогли костюмы Пьера Кардена. «Высоко, в самом небе, над колдовским озером взмывает чайка. Это — я. Я одета в купальник, выбеливающий мой торс и руки.

Ноги затемнены. Чернильно-черного цвета. Четыре невидимых кавалера в черных бархатных костюмах, масках и перчатках возносят меня в замкнутом черном кубе. Боковой пронзительный свет. Я вырываюсь из их объятий, парю над озером, бросаюсь камнем вниз, в пропасть, мерно качаюсь, носимая озерным ветром».

В этот раз имя создателя костюмов Пьера Кардена в афишах указали.

Знатокам спектакль понравился. Театральный критик Наталья Крымова писала после премьеры: «Роль Майи Плисецкой в этом спектакле на удивление разнообразно согласуется с мыслями пьесы, важными автору.

Плисецкая-балетмейстер явно исповедует треплевское — «новые формы нужны», ломает традиционные балетные каноны, заменяет их сложной пластической пантомимой. Плисецкая-балерина в роли Нины Заречной выражает танцем только то, что свободно льется из души».

В 1985 году «Чайка» с участием Плисецкой была поставлена в шведском городе Гетеборге. После премьеры «Чайки» один из журналистов спросил у Плисецкой и Щедрина, не задумывались ли они о постановке балета по рассказу Чехова «Дама с собачкой». Идея понравилась. Вернувшись в Москву, Щедрин сел писать музыку, а Плисецкая начала сочинять хореографический текст.

Премьера одноактного балета по рассказу Антона Павловича Чехова состоялась в день шестидесятилетия балерины. Плисецкая радовалась тому, что отмечает 60-летие не сидя в директорской ложе и слушая торжественные речи, а танцуя, демонстрируя публике новый спектакль.

Сделал великолепной Майе свой подарок и Пьер Карден — платье для ее героини. Воздушное, легкое — совершенно чеховское.

К сожалению, этот спектакль стал последним выступлением Майи Плисецкой на сцене Большого театра. Разногласия с театральным руководством, в том числе — с главным балетмейстером, художественным руководителем балета Юрием Григоровичем, привели к тому, что она ушла из Большого. «Майе Михайловне просто нечего делать в Москве. Ее просто здесь лишили работы и даже пенсиона», — рассказывал Щедрин в одном из интервью.

Но карьера ее этим не закончилась! В начале 1986 года «Дама с собачкой» была четырежды показана на парижской сцене. Плисецкая приготовила для парижской публики номер «Королева преисподней» на музыку Ф. Гласса в постановке индийского

хореографа Астада Дебу.

Длительность ее жизни на сцене поражает. Так и хочется сказать: не может быть, невозможно! Но вновь и вновь Майя Плисецкая доказывает: на сцене возраста нет. Она продолжает работать, создавая все новые и новые шедевры.

С конца восьмидесятых в Испании Плисецкая возглавляла мадридскую балетную труппу. Она ввела в репертуар труппы «Кармен-сюиту» и сама танцевала в этом балете. Близко познакомившись с Монтсеррат Кабалье, Майя Плисецкая исполнила «Умирающего лебедя» под запись человеческого голоса — аккомпанемент для нее «напела» Монтсеррат.

В Мадриде шестидесятитрехлетняя балерина выступила в главной партии балета с элементами фламенко «Мария Стюарт» на музыку Эмилио де Диего, поставленного специально для нее. Сама Майя Михайловна восхищается этой шотландской королевой, подозревая, что именно Мария Стюарт и есть настоящий автор пьес, приписываемых никогда не существовавшему Вильяму Шекспиру: «Иначе как объяснить факт пропажи огромных баулов со стихами и записями Марии Стюарт в день ее казни, которые она писала на протяжении 18 лет, находясь в заточении».

После спектакля суровая герцогиня Альба зашла в ее артистическую с огромной орхидеей в руках и сказала очень строго:

— Сеньора, Мария Стюарт — моя родня, и если бы вы только покрутились, попрыгали на пуантах, я через суд запретила бы легковесные балетные эксперименты. Но вы тронули мое сердце. Это так красиво и трагично.

В 1990 году в Чикаго Плисецкая экспромтом исполнила с чикагской балетной труппой балет на музыку звезды джаза певца и гитариста Джанго Рейнхардта. Ей давно хотелось станцевать что-нибудь на высоких каблуках и на джазовую музыку, и вот — мечта исполнилась!

В 1992 году Плисецкая выступила инициатором создания нового балета на музыку Щедрина «Безумная из Шайо» по пьесе Жана Жироду и сама станцевала в ней заглавную партию. Она отметила 50-летие своей творческой деятельности, поставив этот балет в Москве, в Большом.

Жан Жироду написал эту пьесу в годы войны, в период оккупации Франции, и речь там, безусловно, идет о сопротивлении врагу, но о немцах в пьесе нет ни слова. Парижу грозит гибель: под кварталом Шайо нашли нефть, и теперь крупные промышленники хотят снести целый квартал. Четыре полоумные старухи — городские сумасшедшие пытаются спасти

свой район от разрушения, пусть даже ценой преступления: они заманивают магнатов в свой дом и хоронят их в городской канализации. Майя Плисецкая, облаченная то в темный бесформенный балахон, то в облегающее трико, танцевала одну из этих «безумных» старух — поднималась на пуанты, выгибалась, вытягивалась, сворачивалась в комочек — как не каждая молодая сумеет. ««Безумная из Шайо» стала художественной провокацией, дерзкой эскападой Плисецкой, перенесшей на сцену Большого театра спектакль, к каким он не привык, дав в его сводах картину мира, какую здесь предпочитают не видеть. Живой дар Плисецкой оказался шире и сильнее мифа, и ее новая героиня затмила и Лебедя, и Айседору, и Кармен, потому что она была сегодня важнее и современнее всего, что Плисецкая уже сделала, всего, чем она дорожит, но чем уже не живет» — так писала газета «КоммерсантЪ» об этой ее премьере.

Чрезвычайно насыщенным был для Плисецкой 1994 год: она стала президентом только что основанной Гедиминасом Тарандой труппы «Имперский русский балет».

Балет «Курозука» на традиционную японскую музыку стал подарком Мориса Бежара к ее 70-летию. Премьера его состоялась в Париже. В основе балета — старинная пьеса театра Но, а сам балет представляет собой нескончаемую череду таинственных метаморфоз («курозука» в переводе на русский язык означает «оборотни»). Танцоры перевоплощались: партнер Майи Патрик Дюпон был то мужчиной, то ведьмой, то пауком, а она сама — то мальчиком, то девочкой, то кошкой. Спектакль был показан пять раз и неизменно шел при полном зале. Майя Плисецкая появлялась на сцене то в кимоно, то в мужском костюме. Ее персонаж был и судьей, и мстителем, и жертвой. Пол не имел значения, его признаки были намеренно стерты, как и грань между жизнью и смертью. А принимая поздравления Майя Михайловна расхаживала по сцене в роскошном черном платье со шлейфом — подарке Пьера Кардена.

Три года спустя она отблагодарила кутюрье за его дружбу, выступив манекенщицей на его ретроспективном показе в Санкт-Петербурге. В числе прочего Майя Плисецкая демонстрировала необыкновенное футуристическое платье, созданное Карденом специально к этому показу. Называлось оно «Костюм XXI века»: сшитый из мерцающей серебристой ткани, наряд был украшен настоящими электрическими лампочками.

А потом были новые премьеры, новая музыка. В 1996 году на гала-концерте в Японии Майя Плисецкая впервые выступила в балете Дебюсси «Послеполуденный отдых фавна». Ей было очень

любопытно на исходе XX века прикоснуться к истокам стиля модерн в хореографии. Летом 2000 года в Токио состоялась премьера спектакля «Крылья кимоно», соединившего театр Но с классическим балетом. Плисецкая исполняла в нем роль Небесной феи. Она танцевала с традиционным веером в руках, в кимоно, и все ее позы, по признанию зрителей, были «очень японскими». Это получилось само, без напряжения или насилия над собой: Майя Михайловна очень любит Страну восходящего солнца. Японцы отвечают ей взаимностью, всегда принимая русскую балерину с особым восхищением. В 2006 году балерине была присуждена японская Императорская премия — медаль из чистого золота весом 350 граммов. Вручил ее Майе Михайловне принц Хитати.

А поздней осенью того же года на сцене Большого был показан номер «Ave, Мауа», то есть «Да здравствует Майя!» на музыку И. С. Баха — Ш. Гуно, специально к этому вечеру поставленный для нее М. Бежаром. Бежар снова использовал пластику традиционного японского танца — маленький шаг со «связанными» коленями и регламентированными жестами. Плисецкая, облаченная в скромное черное платье, играла двумя огромными перламутровыми веерами. Веера были нарядны, а балерина отступила в тень. Движения отделились от тела и стали жить в условных предметах.

Глава 13
Удивительные встречи

Жизнь, проведя Майю Михайловну через великие испытания, подарила ей и много радости! В частности, это были удивительные встречи, знакомства с чудесными людьми. Нет, она никогда не гонялась за знаменитостями, они сами с радостью встречались с русской балериной.

В шестьдесят шестом году во время выступлений в Лос-Анджелесе за кулисы театра зашла полная высокая женщина. Это была Милица Корьюс — колоратурное сопрано, ведущая солистка Метрополитен-опера и актриса одной роли, сыгравшая оперную диву Карлу Доннер в фильме «Большой вальс». «Трофейный» фильм демонстрировался в СССР, и эта роль сделала Милицу идолом советской публики. Плисецкая исключением не была. Милица родилась в Киеве и хорошо говорила по-русски, так что на этот раз языковой барьер не помешал двум великолепным женщинам пообщаться. Они надолго стали друзьями. Милица старалась не пропускать ни одного спектакля с участием Майи. «Так она мне до конца и не поверила, что была непостижимой богиней для целой нации, прекрасной инопланетянкой, лучиком счастья в самые тяжелейшие годы истории рабского государства. Вижу сейчас ее недоверчивое, добрейшее, тронутое распроклятым возрастом прекрасное лицо. Я взаправду грезила тобой, Милица!..» — признавалась Майя Плисецкая.

Подружилась она и с Леонардом Бернстайном — композитором, пианистом и дирижером. Он с удовольствием играл музыку Щедрина и подтрунивал над тем, что Майя не знает ни одного иностранного языка, называя ее «полиглотом».

С пианистом Артуром Рубинштейном Плисецкой общаться было легче: он говорил по-русски. Когда Рубинштейн приехал в Москву, Плисецкая после концерта заглянула в артистическую уборную Большого зала Консерватории.

— Думала увидеть вас в полном изнеможении после такого концертища, а вы свеженький как огурчик, — сделала прославленному маэстро комплимент Майя Михайловна.

— У меня хватит еще сил станцевать с вами па-де-де. — И не долго думая Рубинштейн поднял ее на воздух и закружил в танце.

Ее друзьями были Джин Келли — актер и танцор, знаменитый прежде всего своим мюзиклом «Поющие под

дождем». Бывала она в гостях у Грегори Пека — голливудской кинозвезды, красавца, которого после фильма «Римские каникулы» женщины боготворили.

Плисецкая танцевала под головоломную импровизацию Эллы Фицджералд — смесь буги-вуги с «камаринским мужиком».

Джон Стейнбек, приезжая в Москву, бывал в доме Щедрина и Плисецкой.

Супруги потчевали его холодцом из телячьих ножек с квашеным хреном. Это блюдо пришлось знаменитому писателю здорово по душе.

Ингрид Бергман говорила ей комплименты: «Вы рассказали о любви без единого слова. У вас божественные руки. Меня покинуло ощущение времени».

В Голливуде она повстречалась с Мэри Пикфорд, Хамфри Богартом, Фрэнком Синатрой, Кларком Гейблом, Одри Хепберн, Генри Фонда, Иммой Сумак.

На одном из приемов она сидела рядом с великим Сальвадором Дали и говорила с ним «по-русски»: «Bojia korovka uleti na nebo dam tebe khleba… Balerina. Maya. Rossia…» — с сильным акцентом выговаривал художник, у которого была русская жена.

Брат американского президента Кеннеди — сенатор Роберт Кеннеди — родился в один день и в один год с Майей Михайловной. Они были знакомы, поздравляли друг друга, он каждый год на дни рождения, где бы в это время ни находилась великая балерина, присылал ей неизменно корзину цветов и подарок. Во время очередного визита Большого театра в Нью-Йорк (шел 1968 год) Майе и Роберту встретиться не довелось. Он позвонил ей в гостиницу и сказал, что отправляется в предвыборную поездку по нескольким штатам. Просил, чтобы она оставила для него вечер 11 июня. А 5 июня на него было совершено покушение в Лос-Анджелесе. Через день американский друг Майи Плисецкой скончался. У советской прима-балерины в этот день был назначен концерт в «Метрополитен-опера». На афише значилась «Спящая красавица». Перед поднятием занавеса представитель дирекции театра сообщил публике: «В знак траура по Роберту Кеннеди, в честь его памяти, Майя Плисецкая станцует «Умирающего лебедя». Весь зал в едином порыве встал.

«Что за мистическая сила влекла французских, испанских художников к русским женщинам? Пикассо — Хохлова, Сальвадор Дали — Галя.» — удивлялась Майя Михайловна. С одной из таких женщин — Надей, женой художника Фернана Леже, она была хорошо знакома.

Надя Леже познакомила Майю с Марком Шагалом. Конечно,

он не мог упустить случай и попросил балерину позировать, продемонстрировать балетные движения!

По желанию художника, Майя распустила свои красно-рыжие волосы, сделала несколько шагов на полупальцах, потом несколько пор-де-бра, па-де-бурре. Зафиксировала позу. В это время Марк Захарович что-то быстро набрасывал карандашом. Несколько лет спустя в Нью-Йорке в новом «Мете» Майя обратила внимание на огромное панно, созданное Марком Шагалом: «Летящий солнечный ангел с трубою, васильковый Иван-царевич, музицирующий на зеленой виолончели, райские птицы, двуглавое существо с мандолиною у лошадиного подбородка, глянцевая скрипка со смычком на синюшном искрящемся дереве. А в самой середине — полненькая грудастая танцовщица с распущенными рыжими волосами, с усердием держащая ноги по первой позиции. Вся напряглась, скривилась, того гляди — свалится.»

В верхнем углу слева была изображена пестрая стайка юных стройных балерин в различных позах: «кто прыгает, кто замер, кто на пальцы встал, кто руки сладким венчиком сложил, кто с худосочным партнером к турам изготовился.»

Это были именно те позы, что показывала Шагалу Майя в ту их встречу. При новой встрече Шагал подтвердил — это оно. И даже спросил, узнала ли Майя свои изображения? Конечно, узнала! Как не узнать!

Во время вторых американских гастролей в 1962-м прямо в номер гостиницы Майе Плисецкой прислали сказочный букет оранжево-фиолетовых роз. Цветов такой окраски она прежде не видела. К букету был приложен миниатюрный конверт с запиской. Это было приветствие от Рудольфа Нуриева — гениального танцовщика, невозвращенца, предателя Родины. Он поздравлял балерину с успехом и надеялся когда-нибудь станцевать вместе. Ни телефона, ни адреса Руди в записке не указал.

Советская пропаганда изображала беглеца исчадием ада, гнусным, аморальным типом, лишенным стыда и совести, и даже имя «Нуриев» вслух произносить советские люди боялись. Общение с несравненным танцором грозило самыми мрачными последствиями.

Записку Майя спрятала, а букет поставила на видное место. Этот дар был ей особенно приятен, так как много лет назад, еще в Москве, Нуриев раскритиковал ее Китри, не приняв поначалу творческой индивидуальности балерины. А вот теперь — признал, одобрил, восхитился! Майя любовалась прекрасными розами и радовалась этой своей победе, но соглядатаи из КГБ,

видать, что-то прознали. Один из них долго нюхал прекрасные розы и все выспрашивал — кто прислал.

— Не знаю, не знаю. — отнекивалась Плисецкая.

В следующем году была поездка в Англию. Майю пригласила на ужин прима-балерина «Ковент-Гардена», тактично предупредив:

— Майя, на ужине будет Нуриев. Вас это не смутит? Если да, я вас пойму.

Но Майя не испугалась. Только постаралась понезаметнее уйти из отеля: за русскими артистами следили.

Хотя раньше Плисецкая и Нуриев были едва знакомы, на этот раз они бросились друг другу в объятия.

— Я навожу такой страх на своих бывших соотечественников. Вы из них — самая отчаянная. — заметил Рудольф.

Он подарил Майе на память толстенную книгу репродукций живописи Гойи. Подарил — но не подписал: это было бы опасно для нее. Ту книгу потом тщательно осматривали и пролистывали кагэбэшные соглядатаи — искали улики. Но не нашли. Роскошная книга цела и поныне — и Майя бережно хранит ее.

Позже Майя объездила чуть ли не весь мир. Работала Плисецкая в Италии, в Испании. Для нее ставили хореографические партии Ролан Пети, Морис Бежар. В Париже в 1961 году, ее пригласили в «Гранд-опера» исполнить главную партию в «Лебедином озере», поставленном известным советским хореографом Владимиром Павловичем Бурмейстером. После окончания первого спектакля занавес поднимался чуть ли не тридцать раз.

В те времена было очень сложно пригласить на постановку в Большой театр иностранных хореографов, особенно из капиталистических стран.

Однако и в столь сложной ситуации Плисецкая находила выход из положения. Так, например, осенью 1972 года французскому хореографу, руководителю Марсельского балета Ролану Пети дал разрешение на постановку балета с участием Плисецкой сам Леонид Брежнев, которого попросил об этом французский писатель Луи Арагон. Женой Арагона была Эльза Триоле, родная сестра Лили Брик, с которой Плисецкая была хорошо знакома. Либретто для этого одноактного балета послужило стихотворение Уильяма Блейка «Больная роза»:

Ты больна, бедняжка роза,

Тайный червь в тебя вошел —
Тот, что ночью крупнозвездной
Оседлал попутный шторм.

Он проник в твой рай укромный
Цвета красного вина.
И его любовью темной
Жизнь твоя поражена.

Ролан Пети поставил этот короткий двенадцатиминутный балет на музыку «Адажиетто» Густава Малера. Он считал, что роза — олицетворение красоты, а червь — это образ влюбленного в нее Дьявола. Такая любовь не приносит счастья, она убивает. Влюбленный в розу юноша иссушал ее своей страстью, а роза увядала в его объятиях, роняла лепестки.

«Я люблю этот маленький шедевр Ролана Пети. С той парижской премьеры я станцевала его добрые две сотни раз. По всем континентам. В Большом, Аргентине, Австралии, Японии, Америке. После Брианса дуэт со мной танцевали Годунов, Ковтун, Бердышев, Ефимов», — писала Майя.

Но особенно плодотворным и долгим было ее сотрудничество с Морисом Бежаром. Он не просто поставил для великой балерины несколько хореографических партий, он стал ей настоящим другом. Знакомство их началось с «Болеро».

Музыкальная легенда повествует, что у Равеля, писавшего «Болеро» по заказу балерины Иды Рубинштейн, не хватало времени. И потому композитор — в спешке — бесконечно повторял свою восточную мелодию, лишь оркеструя ее по-разному. Правда это или нет — не знает никто, но постоянные повторы приводят к тому, что запомнить хореографию этого танца трудно. Тем более что хореография была довольно необычной: Бежар всерьез изучал восточные танцы — индийские, таиландские, персидские, и воспроизводил их приемы. Эти эпизоды назывались «Краб», «Солнце», «Рыба», «Б.Б.», «Венгерка», «Кошка», «Живот», «Самба». Эти движения были тогда еще новы для тела Майи Плисецкой, привыкшей к классическим постановкам.

Она очень старалась, поднималась среди ночи и протанцовывала текст, стараясь запомнить последовательность. Но не получалось! А времени было в обрез. Накануне премьеры она чуть было не сбежала, чуть было не сдалась. Выход придумал Бежар: «Я встану в проходе, в конце зала, — предложил он, — в

белом свитере. Меня подсветят карманным фонариком. Я буду вам подсказывать: «Кошка». Теперь — «Желудок». А сейчас — «Б.Б.». Вот так. Понимаете меня?..»

С таким суфлером Майе было ничего не страшно! Но когда ее потом спрашивали, какой спектакль был самым необычным в ее жизни, она всегда вспоминала тот — бежаровский, со скрытым от публики суфлером в дальнем проходе. С суфлером, облаченным в белый свитер. С суфлером, которым был сам Морис Бежар.

Она впивалась глазами в освещенное пятно, намеком указывавшее, словно регулировщик дорожного движения, куда ей двигаться дальше. Рука по-кошачьи обволокла ухо — следующая «Кошка». Руки, взлетевшие в чардаше, — теперь «Венгерка». Руки, плетущие орнамент танца живота, — «Самба».

Майя не сбилась, не заплутала, и второй спектакль вела уже сама: стресс заставил память принять и усвоить все обилие информации. Подсказки более не требовалось. Спектакль получился необыкновенно выразительным и очень чувственным. Недаром, посмотрев его, Петр Леонидович Капица сказал: «В Средние века вас бы сожгли!» Майя не спорила: даже в веке XX-м много встречалось ей желающих подпалить костерчик.

Премьера «Айседоры» состоялась в Монако. Именно там, в Монако, великая танцовщица, придумавшая стиль модерн, Айседора Дункан и погибла, удушенная длинным шарфом, запутавшимся в автомобильном колесе. Было ей — пятьдесят лет. Плисецкая так и танцевала — с шарфом. И был этот шарф длиной двадцать шесть метров! Он опутывал танцовщицу словно шелковичный кокон, а размотанный — заполнял всю сцену. Потом был балет «Леда», на который балерину не хотели выпускать, пробиться удалось с огромным трудом. «В сюжете Бежар объединил две древние легенды — всем известную греческую о «Леде и Лебеде» и японскую о юном рыбаке, влюбившемся в вещую птицу. Рыбак жаждет обнажить птицу и сбрасывает с нее перья. От Японии пришла музыка и мой костюм. Я начинала балет в лебединой пачке, потом партнер срывал ее с меня, облачая свои руки в мои лебединые перья (теперь рыбак — Лебедь). Я оставалась в короткой тунике. Но очередь доходила и до нее — Лебедь срывал тунику, и я — в трико телесного цвета. Разумей — голая. Дальше шли такие поддержки, что, загляни товарищ Иванов с советским послом в репетиционный зал, остались бы товарищ Иванов и посол до смерти своей заиками.» — смеялась Майя.

Майя танцевала «Леду» всегда с одним и тем же партнером — Хорхе Донном. Исполнялся этот номер в Брюсселе, Буэнос-Айресе,

Сан-Пауло, Рио-де-Жанейро, Токио. Но никогда не смогла показать ее в Москве. Москвичи «Леду» так и не увидели.

Слишком вольный, раскованный балет поставил Бежар.

Глава 14
Киноактриса

Увы, мы никогда не узнаем, какими были Мария Тальони, Авдотья Истомина, Полина Карпакова, Пьерина Леньяни. Их творчество стало легендой, мечтой. Но одно из величайших изобретений человечества — кинематограф сделал возможным для нас любоваться танцем многих звезд, давно уже завершивших свою балетную карьеру. Майя Плисецкая всегда понимала, что лишь немногие из ее поклонников могут попасть на ее спектакли в Большом, раздобыть эти дефицитнейшие билеты, выстоять гигантские очереди в кассы или перекупить их с рук втридорога. Поэтому для нее было важным делать фильмы-балеты. Сейчас такое кажется само собой разумеющимся, но лет пятьдесят назад противостояние «массовой» и «элитной» культуры было куда более ярко выраженным, нежели теперь. Представители «высокого искусства» зачастую считали киносъемки чем-то вульгарным, недостойным. К тому же кинематографическая техника была развита недостаточно, и тогда операторы могли запечатлеть лишь отдельные сцены из балетов. Но все же советский балет был предметом национальной гордости, и его следовало пропагандировать.

В 1953 году на киностудии «Ленфильм» был снят фильм «Мастера русского балета», а если точнее, то мастера Кировского театра — старинной Мариинки. Фильм снимался именно на этой базе. В фильм вошли фрагменты балетов «Бахчисарайский фонтан», «Пламя Парижа» и «Лебединое озеро». Но случилось происшествие трагическое и обидное: исполнительница партии Заремы попала в автокатастрофу. Она осталась жива и вскоре восстановилась, но на тот момент ни о каком участии в съемках не могло быть и речи. Для Майи Плисецкой это был шанс — а шансов она никогда не упускала! Она снялась в фильме в дуэте с Галиной Улановой — и стала единственной москвичкой на съемках.

В 1959 году вышел фильм-опера «Хованщина», где у Плисецкой был крошечный эпизод — она, звеня монистами и многочисленными браслетами, исполнила танец «персидки» — восточной рабыни. В этом танце балерина явно использовала приемы, которым научила ее индианка Наргис во время их краткого знакомства.

Потом были съемки в кинофильме-балете «Лебединое озеро» (1957 года), в постановке которого принимал участие ее дядя Асаф Мессерер. Плисецкая танцевала Одетту и Одиллию, а партию принца Зигфрида исполнил Николай Фадеечев, с которым тогда еще незамужней Майе сплетники приписывали страстный роман — столько чувства и неподдельной страсти был в их дуэте.

Ну а потом были роли и не связанные с балетом!

В экранизации романа Льва Толстого «Анна Каренина» режиссера Александра Зархи в 1968 году Майя Плисецкая сыграла роль Бетси Тверской — этакого Мефистофеля в юбке. Бетси — изнывающая от скуки светская дама — искушала слабую глупую Анну, подталкивая ее к краю пропасти, и в конечном итоге приводила героиню к трагической гибели.

Плисецкая блестяще справилась с ролью, хотя и опыта маловато, и специфика кино очень сильно отличается от театральной. Плисецкая привыкла выражать чувства и мысли с помощью пластики, а не словами, а тут ее утянули в темный шелк, заковав в корсет с турнюром и обременив поступь множеством тяжелых складок. Но это не помешало ей изобразить сложный, неординарный характер Бетси, говорила актриса подчеркнуто тихо, вежливо, ласково — а ее тело, скупые жесты рук, огромные темные глаза делали все остальное.

В этом фильме снялась и еще одна представительница семьи Плисецких: роль Сережи исполнила племянница Майи Михайловны, дочь ее брата Александра, будущая балерина Анна Плисецкая.

После этого Майю стали приглашать и на другие драматические роли. Майя Плисецкая снялась в роли выдающейся оперной певицы Дезире Арто в киноленте «Чайковский» режиссера Таланкина. Эта ученица великой Полины Виардо в 1868 году посетила Российскую империю. Петр Ильич Чайковский, вдохновленный ее мастерством, посвятил Дезире Арто несколько романсов для голоса и фортепиано.

В смешной комедии-концерте «Новогоднее похищение» она сыграла балерину, похищенную поклонниками, во что бы то ни стало желавшими полюбоваться ее выступлением. Поневоле она привнесла в веселый фильм нотку драматизма: Майя танцевала в белом платье с блестками и была до боли похожа на Снегурочку — но не на привычную нам румяную девушку, а на ее прообраз — жертву Зиме, которую древние язычники оставляли морозной ночью в лесу, привязав к дереву и облив для верности водой.

В 1976 году режиссер Анатолий Эфрос пригласил звезду в

телевизионный фильм «Фантазия» по повести Ивана Тургенева «Вешние воды». Майя Плисецкая блестяще исполнила роль роковой женщины Марии Николаевны Полозовой, а влюбленного в нее Санина сыграл Иннокентий Смоктуновский. И Майя не стушевалась на фоне этого великого актера! Ее героиня выглядела вошедшей в наш мир демоницей, несмотря на то, что свои реплики Плисецкая произносила негромко, нежным голосом и вообще бурные проявления чувств допускала только лишь в танце. «Покупка вашего имения будет приятной для меня сделкой», — говорила она так, словно речь шла о купле-продаже души. Она не заманивала главного героя, не обманывала его — она просто была пропастью, омутом, в который бросался Санин, привороженный темным блеском ее бездонных глаз.

Этот очень необычный фильм сейчас бы отнесли в раздел «артхауса»: действие картины, взаимоотношения героев иллюстрировались танцевальными балетными эпизодами. Костюмы для Майи Плисецкой в драматических эпизодах фильма тоже сделаны ее любимым Пьером Карденом.

Потом литовский режиссер Йонас Вайткус позвал ее в свою картину «Зодиак», где она сыграла музу художника Микалоюса Чюрлениса, писавшего не портреты или пейзажи — а дивные, невиданные миры, космические феерии, оживший литовский эпос. Плисецкая играла, нет, не реальную девушку — Софию Кимантайте — талантливую поэтессу и умницу, вышедшую замуж за гениального художника, а неведомое, таинственное существо, вышедшее из его грез или из литовских легенд. «Та, о которой я столько мечтал и которую искал на своем пути. Она похожа на весну, на море, на солнце», — так писал Чюрленис о своей музе и жене, и так сыграла ее Майя. Телефильм получился весьма странным по режиссуре, и даже самые страстные поклонники великого литовского художника, доброжелательно настроенные по отношению к режиссеру Вайткусу, говорили, что фильм получился про то, как замечательно танцует Плисецкая.

Были в ее жизни экранизации балетов Мориса Бежара «Болеро» и «Айседора», щедринские «Сказка о Коньке-Горбунке», «Анна Каренина», «Чайка» и «Дама с собачкой».

Особенно драматичными были съемки в «Анне Карениной» — многострадальном балете Родиона Щедрина, экранизированном в 1974 году.

Режиссером была Маргарита Пилихина, племянница маршала Георгия Жукова. Она была смертельно больна и почти не могла ходить. «Анна Каренина» стала ее последней работой. На съемки ее приносили в кресле и так же, на руках, подносили к камере.

Майя Михайловна восхищалась ее стойкостью и силой духа. «Ее творческая мощь, невзирая на телесные муки, не пошла на убыль», — писала она. Режиссер не дожила до конца фильма и две последние сцены поставить не успела, вошли те кадры, что сняли на пробах.

В партии Вронского снимался танцовщик Александр Годунов, впоследствии эмигрировавший из СССР. Он бы сделал это еще раньше, сразу после окончания съемок «Анны», но Майя удержала: картину с «невозвращенцем» в главной роли никогда не выпустили бы на экран. А это значит, что весь их труд, все муки покойной Пилихиной пропали бы даром. Годунов послушался и отложил бегство «до следующего раза».

Эпилог
Секрет ее молодости

«…Есть старый сад и новый сад. Но ухожен он или нет — это уже совсем другое дело. То же самое с лицом человека: видно — ухоженно оно или запущенно», — так относится Майя Михайловна к неизбежным приметам возраста. А ведь планомерно ухаживать за собой Майя начала уже в довольно зрелом возрасте: в СССР и средств-то для этого не было! Маска из огурцов или из клубники — вот и вся косметика. «Мы же нутряное сало покупали на рынке, чтобы снимать грим, — ничего в магазинах не было! А знаменитый лигнин, которым в театре предлагалось снимать грим, в том числе и морилку с тела, — это же была жесточайшая пытка, просто сдирали куски кожи», — вспоминает те времена Плисецкая. Наверное, поэтому, чтобы лишний раз не травмировать кожу, балерина никогда не красилась в жизни — только на сцене. Благо ее скульптурные черты лица, яркие глаза и волосы позволяли. На знаменитой фотографии с Кеннеди в Белом доме она без макияжа.

Пьер Карден сказал о ней: «Плисецкая так талантлива и неизменно красива! Всегда победительница, в том числе и в борьбе со временем. Годы отступают перед ее жизнелюбием, энергией, смелостью и неутомимой жаждой творчества!»

Сейчас Майе Михайловне Плисецкой исполнилось уже восемьдесят восемь лет. Да, больше она не танцует: гуляла по Парижу на десятисантиметровых шпильках, ногу подвернула, повредила икру. А кабы не это досадное происшествие!

Надо сказать, что Плисецкая никогда не скрывала свой возраст. Даже больше — она всегда гордилась тем, насколько ее без преувеличения прекрасная физическая форма не соответствует количеству прожитых лет.

И молодость ее не в отсутствии морщин — от них никуда не деться. Молодость в стати, в осанке, в легкой балетной походке, в улыбке и неиссякающем оптимизме.

И конечно, журналисты, да и просто поклонники вот уже много лет донимают ее вопросами: как остаться молодой? Как сохранить фигуру?

Однажды, устав от расспросов, Майя Плисецкая озвучила самый простой способ похудеть: «Ничего не жрать. Другой способ хорошо выглядеть человечество еще не придумало». Знаменитую фразу «сижу не жрамши» Плисецкая сказала в интервью одной французской журналистке, твердо вознамерившейся выпытать у

великолепной Майи секрет ее чудодейственной диеты. Это прочел в журнале Андрей Вознесенский и использовал в своем «Портрете Плисецкой»:

> Ответ Плисецкой громоподобен и гомеричен.
> Так отвечают художники и олимпийцы.
> «Сижу не жрамши!»
> Мощь под стать Маяковскому. Какая издевательская полемичность!

Но все-таки балерина лукавит: диета у нее есть, правда, совсем нестрогая. И однажды она поделилась с журналистами своим секретом. Жареное — вредно, а вот съесть риса, салата, картошки — никому не повредит. Мясо, яйца, молочные продукты, специи, томаты, картофель, шоколад, кофе для женщины, желающей сохранить фигуру, — под запретом. Рыбу можно есть лишь изредка. А вот чечевица, брокколи, овес, ячмень — приветствуются.

Примерное дневное меню балерины такое: завтрак — овсянка; обед — овощной суп, овощной салат; ужин — рис, салат и рыба.

В перерывах, если проголодаешься, — позволительны свежие овощи или фрукты. Вот так — питательно и не обременительно, а лишний вес уходит! Тем более что все время сидеть на этом скудном пайке не нужно, достопочтенно лишь повторять его диету по неделе — не реже, чем раз в два месяца. Вот такой замечательный совет дала женщинам прекрасная Майя. А впрочем, почему только женщинам?

«Когда мне дарят букет роз — многие цветы через три-четыре дня вянут, а одна стоит. Неделю, вторую, так и засыхает через два месяца, не согнув головы и не сбросив листочков. Почему? Я не знаю. Но кому что уготовано судьбой — так оно и случается. А еще я очень люблю моего Щедрина — отсюда силы оставаться молодой.» — признается она. И это не лицемерие, рассчитанное на надоедливых журналистов, это образ жизни: не лгать и любить. Быть искренней в танце и в отношениях с людьми, любить искусство, любить зрителей, уважать своих коллег — таких разных и талантливых, восхищаться музыкальным даром и человеческими качествами своего мужа, не бояться и не останавливаться, быть сильной. Перед такими людьми пасуют и старость, и смерть.